CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

3

musique et pouvoirs

georg
ESHEL

Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (4122) 731 55 96
Fax (4122) 731 48 60

Collaboration: Archives internationales de musique populaire
(AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67 boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (4122) 28 12 18
Fax (4122) 28 52 31

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des beaux-arts et de la culture, ainsi que du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Fondation Simon I. Patiño.

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Mise en page: Weidmann DTP, Versoix/Genève

Diffusion exclusive: GEORG Editeur
48, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (4122) 48 14 24
Fax (4122) 48 27 74

Distribution en France: DILISCO
Diffusion: Stendhal

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
3

Ateliers d'ethnomusicologie
Archives internationales de musique populaire

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 3

Musique et pouvoirs

1990

© 1990, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0423-7

SOMMAIRE

ÉDITORIAL		1
DOSSIER: MUSIQUE ET POUVOIRS		3
Bernard Lortat-Jacob	***Savoir les chanter, pouvoir en parler*** *Chants de la Passion en Sardaigne*	5
Jacques Cheyronnaud	***Dieu fait des manières*** *Musiques d'appareil et d'apparat*	23
Marianne Mesnil	***Une flûte de Pan peu bucolique***	35
Ahmed Kudsi Erguner	***Alla turca – alla franca*** *Les enjeux de la musique turque*	45
Jean During	***L'autre oreille*** *Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient*	57
Michael Oppitz	***Le tambour rẽ et son pouvoir***	79
Alain Desjacques	***La dimension orphique de la musique mongole***	97
Sabine Trebinjac	***Chine: le pouvoir en chantant***	109
Keith Howard	***Tashiraegi*** *En Corée, pas de retour après la mort si ce n'est dans un Trésor culturel intangible*	119
Richard Moyle	***Les pouvoirs de la musique polynésienne***	141
Monique Brandily	***Tambours et pouvoirs au Tibesti (Tchad)***	151
Vincent Zanetti	***Le griot et le pouvoir*** *Une relation ambiguë*	161
HOMMAGE		
Jacques Cheyronnaud	***Une vie consacrée à l'ethnomusicologie*** *Claudie Marcel-Dubois (1913-1989)*	173

ENTRETIENS

Keith Howard — ***Un homme musical***
Entretien avec John Blacking 187

Laurent Aubert — ***Le chant des roseaux***
Entretien avec Pancho Valdivia Taucán 205

LIVRES

Laurent Aubert — Jean During: ***Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*** 217

Mireille Helffer — Daniel Scheidegger: ***Tibetan Ritual Music. A general survey with special reference to the Mindroling tradition*** 222

Peter R. Crowe — Richard Moyle: ***Tongan Music***
Traditional Samoan Music 226

Isabelle Leymarie — Vincent Doucet: ***Musiques et rites afro-américains. La marimba éclot dans les étoiles*** 233

François Borel — Vincent Dehoux: ***Chants à penser gbaya*** 235

DISQUES

Anne Caufriez — ***Quatre disques de musique portugaise*** 239

Pierre Bois — ***Archives de musique arabe. Congrès du Caire, 1932*** 249

Michele Straniero — ***Une collection de musique populaire suisse*** 254

RENCONTRES

Peter R. Crowe — ***Le Séminaire européen d'ethnomusicologie, Sienne, août 1989*** 261

Schéhérazade Q. Hassan — ***Un récent colloque sur le Congrès du Caire de 1932*** 268

François Borel — ***Chronique du Bilan du 9e film ethnographique, Paris, mars 1990*** 272

AUTEURS 277

ÉDITORIAL

Nous avons tous appris à distinguer un grand nombre de catégories, de genres et de styles musicaux, au sein desquels nous nous sentons libres d'apprécier ceux qui correspondent à nos affinités et de rejeter ceux qui ne s'y accordent pas. Le goût musical nous apparaît comme une affaire éminemment individuelle car la musique ne nous semble pas répondre à d'autres buts que celui de satisfaire notre sens esthétique ou, éventuellement, de créer une ambiance propre à susciter telle ou telle disposition psychologique. Pourtant, notre perception consciente ne représente qu'une infime parcelle du champ de notre réceptivité auditive. Les psycho-acousticiens s'intéressent depuis longtemps aux messages subliminaux véhiculés par certaines musiques. Des orgues d'église aux orchestres de rock, en passant par les fanfares militaires et les mélodies lénifiantes des supermarchés, toutes sont porteuses d'effets, donc de pouvoirs, dans la mesure où leurs formes sont adaptées à leur finalité.

Présente dans la plupart des rites, la musique en est généralement considérée comme le principal moteur, voire comme la substance même. Selon une croyance quasi universelle, ces rites tirent leur efficacité du pouvoir opérant de la musique par laquelle l'individu ou la collectivité communique avec le monde de l'Invisible.

Les pouvoirs attribués aux formes et aux structures musicales échappent à l'approche quantitative; tout au plus peut-on observer les nombreuses modalités de leur utilisation. Mais la musique est-elle réellement dotée de pouvoirs, ou n'est-elle qu'un agent psychotrope au service d'un pouvoir? L'usage de la musique à des fins politiques est fréquent, en tant que signe du pouvoir ou que véhicule de sa propagation. Cette relation peut aussi revêtir une autre dimension: celle de l'influence du politique sur le musical. A cet égard, un des types de pouvoir les plus manifestes en la période contemporaine est celui exercé par la modernité sur les sociétés traditionnelles. A la fois fascinante et traumatisante, celle-ci provoque des transformations radicales sur tous les plans de l'existence. Leur étude, sous l'angle des pratiques musicales, soulève une série de questions passionnantes.

Pouvoirs *de* la musique, pouvoirs *par* la musique, pouvoirs *sur* la musique: tels sont les trois principaux axes d'une relation toujours complexe et ambiguë que les contributions à ce *Cahier* se proposent d'aborder.

La Rédaction

SAVOIR LES CHANTER, POUVOIR EN PARLER
Chants de la Passion en Sardaigne

Bernard Lortat-Jacob

La musique et ses mystères (*misteri*)

***Castelsardo**, côte nord de la Sardaigne, juin 1986. Attablés à une terrasse de café. Comme d'habitude, on parle de musique tandis que les verres se remplissent et se vident selon un cycle qui peut difficilement être rompu. L'enquêteur pose une question à un nouveau venu, assez âgé, apparemment expert:*

— « Et toi, tu chantes? »
— « J'ai chanté un jeudi ».
Le ton n'est nullement ironique.
— « ... Oui, un jeudi, en 1973 ».
— « Et depuis? »
— « ... Depuis, non, quelquefois, entre amis, cosi per dire *».*

---

[1] A Castelsardo, il y a depuis des temps immémoriaux une seule confrérie en exercice, celle de la Santa Croce, ce qui représente un cas plutôt rare à l'échelle de la Sardaigne (il y en a deux à Ottana, trois à Aido Maggiore ou à Bosa, par exemple). Retenons des confréries en général (dont l'origine en Sardaigne remonte au moins au XVIe siècle) la définition qu'en donne Tonino Cabizzosu (1986: 259-60): elles sont « une forme associative regroupant des laïques et ayant pour but premier leur formation personnelle. Celle-ci s'exprime de deux façons: à travers des formes dévotionnelles et à travers un service de charité sociale ». Outre celles que j'expose ici et qui touchent à la Semaine sainte, les formes dévotionnelles concernent les funérailles auxquelles doivent participer sinon tous les confrères, du moins le plus grand nombre d'entre eux (on y chante un Miserere différent de ceux de la Semaine sainte où les parties sont librement distribuées durant la procession). Ce service est payant; la famille du défunt offre à la confrérie une somme forfaitaire qui, sans être nécessairement très importante, vient grossir les biens meubles qu'elle possède. Quant aux formes de charité sociale, elles entrent très généralement dans un système d'entraide – y compris d'entraide financière. Une confrérie fonctionne un peu comme une Association de 1901. Elle a son conseil qui, à Castelsardo, comprend neuf membres (prieur inclus) et se réunit au moins six fois par an. Chaque année, l'Assemblée générale des confrères élit son prieur à qui il incombe notamment de choisir les chanteurs de la Passion.

Chanter à Castelsardo, c'est surtout chanter pour la Semaine sainte au sein de la *Confraternita della Santa Croce*[1] (confrérie de la Sainte Croix): pour le Lundi des Rameaux surtout qui occupe une place essentielle dans le système cérémoniel et pour les jeudi et vendredi précédant Pâques.

Certes, il est possible en dehors de ces occasions de chanter dans les cafés et entre amis, y compris des répertoires religieux, mais en quelque sorte pour s'amuser et surtout pour se préparer à la Semaine sainte. Le mois de carême voit les répétitions se multiplier dans la petite église de Santa Maria qui est aussi un lieu de collation (la sacristie joue alors le rôle d'officine). Parfois, le vin est apporté dans l'église et posé sur l'autel transformé momentanément en table de bistrot.

Chanter durant la Semaine sainte ne peut se faire qu'après avoir été sélectionné pour entrer dans l'un des trois chœurs de Pâques: celui du Miserere, celui du Stabat, celui du Jesu. Trois chœurs, quatre voix pour chaque chœur (jamais une de plus): chaque année douze élus donc, autant que d'apôtres, choisis par le prieur de la confrérie.

Tous les ans que Dieu fait, les candidats-chanteurs sont à la fois trop nombreux et trop rares. Trop nombreux car, de fait, ils sont légion. Trop rares car il s'agit de distribuer quatre parties spécifiques pour trois chœurs différents et donc de trouver douze parties musicales différentes (douze «voix») qui devront être tenues sans faillir durant une semaine. Le prieur, qui est directement responsable de la sélection des chanteurs, doit avoir une habileté de stratège pour effectuer le meilleur recrutement possible. L'affaire est d'autant plus complexe que les critères de sélection, à la fois musicaux et sociaux, ne sont pas nécessairement concordants.

Pourtant, d'un point de vue strictement musical et artistique, le but est clair: les chanteurs doivent être de qualité, c'est-à-dire avoir une bonne voix et connaître le répertoire. Les quatre parties du chœur polyphonique sont étalonnés du grave à l'aigu – *bassu, contra, boghe, falsittu* –, et un chanteur se spécialise dans une partie correspondant à la tessiture naturelle de sa voix. Il a toujours la possibilité, s'il le veut, d'opter pour une partie différente de celle pour laquelle il est particulièrement entraîné (ainsi un *bassu* peut-il à l'occasion être *contra* ou une *boghe* être *falsittu*), mais il s'agit de situations occasionnelles et de pis-aller commodes auxquels le prieur a recours seulement en cas de difficulté de recrutement.

D'ailleurs, rares sont les chanteurs capables de tenir indifféremment l'une et l'autre voix et encore plus rares sont ceux qui excellent dans les trois chants (Miserere, Stabat et Jesu). Par goût personnel et parce que ces chants sont inégalement difficiles à mémoriser et à exécuter, un chanteur se spécialise volontiers dans un seul d'entre eux. Éventuellement, un spécialiste du Stabat par exemple (le Stabat est réputé pour sa difficulté) pourra entrer dans le chœur du Miserere si le prieur le lui demande. Mais, il ne le fera qu'à contre-cœur en ayant l'impression de ne pas se voir confier le rôle dans lequel il excelle.

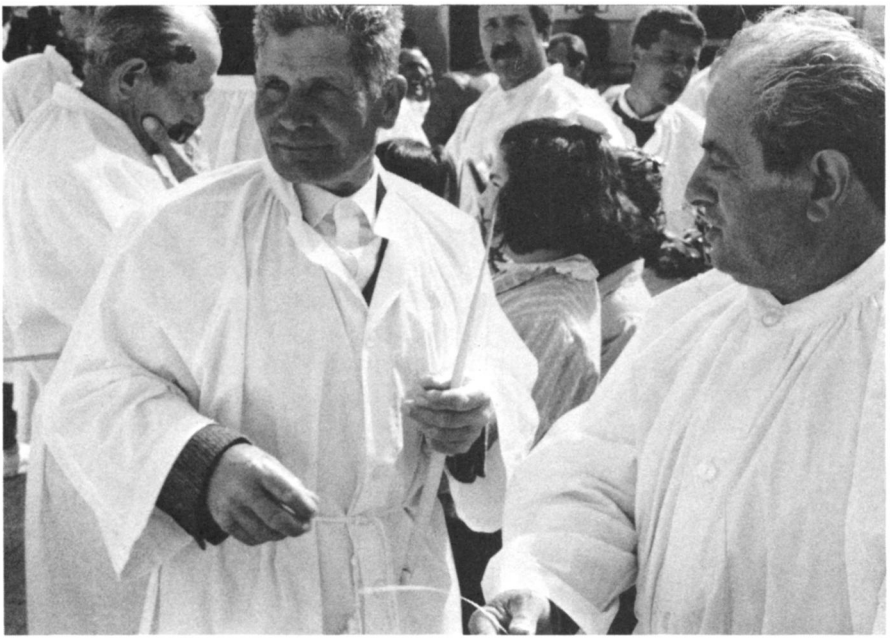


Fig. 1: Castelsardo: dimanche des Rameaux.

Samedi 18 mars 1989, veille du dimanche des Rameaux.
Rencontre d'un vieux confrère dans les rues de la ville en compagnie d'un chanteur. Nous sommes invités à goûter le vin de sa vigne. Après les compliments d'usage, la discussion s'engage très vite. Le vieux confrère est véhément. Il est membre de la confrérie de la Santa Croce depuis trente-cinq ans. Il chante dans le chœur du Miserere et sut transmettre aux plus jeunes son style très assuré. Cette année, il a été écarté.
Mon compagnon, ancien prieur, faisant autorité au sein de la confrérie, explique qu'il n'y a là aucune malveillance; il ne s'agit pas d'abandonner le chœur aux plus inexpérimentés mais de laisser leur chance aux plus jeunes: le Conseil a choisi cette année d'intégrer des jeunes au sein des anciens afin que la transmission du savoir s'effectue harmonieusement.
Le vieux confrère semble accepter l'argument, mais le soir du Lundi saint, lorsque la procession s'arrêtera pour chanter sous ses fenêtres, il manifestera à nouveau publiquement et bruyamment son insatisfaction.

Le prieur est confronté à deux options: privilégier la musique en choisissant les chanteurs les plus experts (les vieux, bien entendu, mais aussi certains jeunes particulièrement doués et entraînés) ou faire en sorte qu'au prix d'une perte de qualité, l'art du chant soit distribué sans exclusive. La maîtrise du chant par le

plus grand nombre et, au-delà, un maintien efficace des traditions vivantes, font en effet partie des préoccupations de tout prieur responsable.

Celui-ci a encore à sa disposition une solution intermédiaire: demander à un chanteur d'accepter de laisser sa place en lui offrant d'entrer dans un autre chœur (où il ne sera pas forcément expert). Cette solution a l'avantage de laisser la place à un chanteur débutant sans écarter complètement un chanteur expérimenté.

A Pâques 1989, le prieur dut faire face à un autre problème en laissant entrer dans le chœur du Miserere un très vieux chanteur, musicalement sûr mais socialement fragile, car trop évidemment porté sur la boisson. Cette solution fut adoptée au nom d'une solidarité qui fait partie des valeurs morales de la confrérie, alors même qu'elle laissait sur la touche d'autres excellents chanteurs. Pour le vieux chanteur nouvellement recruté, ce fut une semaine de gloire (probablement sa dernière) et, momentanément, la fin d'une solitude. Tout au long de la semaine, il occupa le devant de la scène de façon ostentatoire et donna du Miserere une version d'un grand lyrisme. Au total, cette initiative généreuse, du reste largement débattue au sein de la confrérie, se solda par quelques intonations fausses et par des railleries que le prieur, plus que le chanteur lui-même, eut à endosser.

— *« Ils m'ont fait ça à moi, tu te rends compte? »*
Giuseppe se plaint du choix du prieur, sans réelle rancœur toutefois et avec un sens de l'ironie typique de Castelsardo. Lui qui fait partie des anciens de la confrérie n'a pas été retenu comme chanteur; il s'est vu confier le port d'un mystère. Cela veut dire qu'il devra faire la procession du Lundi saint seul, entièrement silencieux et la face voilée par une cagoule. Il redoute l'expérience, physiquement douloureuse. Il aura à porter le calice à bout de bras durant les trois heures que dure la grande procession du Lundi soir (le choix du calice ne lui sera annoncé par le prieur que le jour même, au départ de la procession). Ordinairement, un chanteur ne se prête pas à ce genre de choses: le port des mystères est laissé aux jeunes. Le lendemain, Giuseppe, qui s'attendait à se voir confier un mystère moins pénible (les chaînes par exemple que l'on balance en cheminant, ce qui ne demande aucun effort) évoque son expérience d'ordre sacrificiel en étant finalement fier de l'avoir faite.

Les mystères sont les attributs de la Passion. Objets symboliques d'aspect plus ou moins réaliste, ils sont placés dans la procession selon un ordre strictement déterminé retraçant les différentes étapes du calvaire du Christ. Chaque mystère est porté par un homme qui a le visage recouvert d'une cagoule.

Première série de mystères:

le calice,
le gant,
la chaîne et la corde,
les disciplines,
la colonne,
la couronne d'épines.

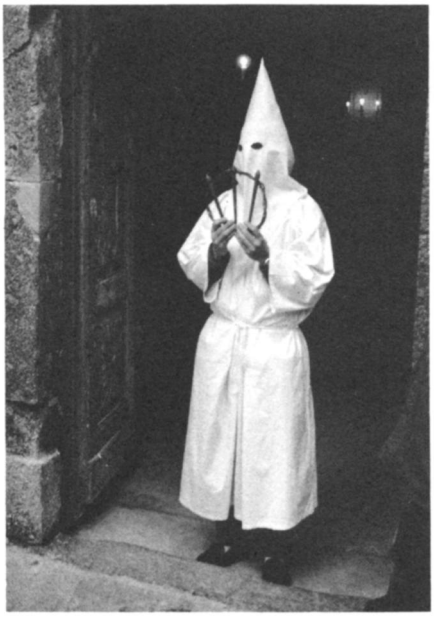


Fig. 2: Castelsardo: Lundi saint. Un des «mystères» silencieux et masqué (ici la couronne d'épines) sortant de l'église.

Fig. 3: Castelsardo: chant à visage découvert; le chœur du Stabat et l'Ecce Homo.

Ces six mystères sont eux-mêmes précédés dans la procession par le chœur du Miserere qui ouvre donc le cortège.

Puis interviennent quatre autres mystères:

la croix,
l'échelle,
le marteau et la tenaille,
la lance et l'éponge.

Cette deuxième série de mystères est elle-même précédée par le chœur du Stabat. Le chœur du Jesu, quant à lui, ferme la procession.

Deux emblèmes, qui ne sont pas à proprement parler des mystères dans la mesure où ils ne sont pas directement liés à la Passion, s'ajoutent aux autres:

- le premier, situé à côté du chœur du Miserere est un crâne, symbolisant la mort, tenu par un confrère généralement âgé ne portant pas de cagoule (*scarazzaddu*, litt. «sans capuche»);
- le second, à côté du chœur du Stabat, est l'*Ecce Homo* (buste du Christ), symbolisant le Dieu fait homme, porté par un ancien prieur, également «sans capuche».

Soit au total douze effigies – autant que d'apôtres – auxquelles s'ajoute pour clore la procession, un crucifix de grande dimension, situé à côté du chœur du Jesu et porté par le prêtre chapelain de la confrérie, seul religieux séculier faisant partie de la procession.

Dans les processions du Lundi saint[2], emblèmes et mystères sont séparés par une longue distance maintenue égale durant toute la procession (une cinquantaine de mètres en moyenne) de sorte qu'ils ne se voient (ni ne s'entendent) jamais les uns les autres. Chacun quitte l'église à son tour et, cheminant lentement, marque régulièrement des arrêts à travers la ville. Les mystères sont tenus loin des chœurs. Immobiles et muets comme des statuaires, hiératiques et isolés dans leur propre silence, ils sont portés par des hommes en cagoule. En revanche, les emblèmes jouxtent de très près les chœurs – tout se passe comme s'ils en faisaient partie – et sont portés par des hommes qui, comme les choristes eux-mêmes, ne sont pas masqués (ils retroussent leur capuche sur leur tête).

Le rituel met donc en jeu deux dispositifs largement séparés dans l'espace, semblant en quelque sorte s'ignorer dans la cérémonie, qui renvoient à deux sens antagonistes: on peut y voir l'opposition, nettement contrastée, entre d'une part l'expression surnaturelle (masquée, liée à la mort, strictement silencieuse) et l'expression humaine (non masquée, vivante et musicale).

Durant la grande procession du soir, la lumière conférant à la scène un aspect fantastique vient à son tour souligner cette opposition: chaque mystère silencieux est éclairé de façon indirecte par quatre ou six torches tenues par des fillettes impubères, tandis que les choristes tiennent eux-mêmes une torche entre leurs mains, à quelques centimètres de leur visage.

La musique est là, semble-t-il, pour qualifier l'expression humaine. De diverses façons comme nous verrons. Elle vient rompre régulièrement le silence en plusieurs lieux de la ville.

---

[2] Pour le Lundi saint, il y a trois processions qui prennent place dans l'ensemble cérémoniel de la façon suivante:

- 7 heures du matin: messe, chant dans l'église; mystères et emblèmes (ces derniers flanqués de leurs chœurs respectifs) sortent les uns après les autres. *Petite procession.* Chant en différentes étapes dans la partie basse de la ville.
- 9 heures: les confrères enlèvent leur aube blanche. Passage au bar.
- 10 heures: la confrérie au grand complet (avec les mystères, les chœurs et le chapelain) se rendent à la petite église de campagne de Tergu qui a le statut de Basilique, soit onze kilomètres effectués autrefois à pied et de nos jours le plus souvent en voiture. *Procession* selon le même ordre, du centre de Tergu à l'église située à l'écart du village. Chant en différentes étapes puis à l'intérieur de l'église. Messe à Tergu.
- 13 heures: fin de la messe. Les confrères enlèvent à nouveau leur aube blanche. Déjeuner pique-nique dans les prés avoisinants, hommes, femmes et enfants se resserrant dans les espaces clos. Chant.
- 19 heures: retour à l'église de Castelsardo. Chant dans l'église, puis *grande procession* nocturne selon la même disposition que le matin. Différentes stations en plusieurs lieux de la ville.

Promenade dans Castelsardo en compagnie d'un confrère ancien prieur pour repérer 1) l'itinéraire complexe de la procession du Lundi soir, 2) les différentes stations où les chœurs s'arrêteront tour à tour.

— « Là, les chœurs s'arrêteront pour chanter. »
— « Pourquoi là précisément ? »
— « Parce qu'ils l'ont toujours fait. »
— « Et là ? »
— « Là aussi, ils s'arrêteront. »
— « Parce qu'ils l'ont toujours fait ? »
— « Non, mais c'est la maison d'un ancien prieur qui se trouvera honoré de cette station, et un peu plus loin, au coin de la prochaine ruelle, il s'arrêtera également, car le propriétaire de la maison l'a demandé avec insistance : d'une part il aime beaucoup la musique, de l'autre, il a eu un deuil dans sa famille. »

La musique tisse ainsi à travers la ville un réseau sonore d'une grande intensité. Elle suit un périple que la tradition a fixé dans ses grandes lignes, mais qui tient également compte des demandes des gens de Castelsardo ou des chanteurs eux-mêmes qui souhaitent dédier leur chant à des proches, à leur famille ou a des amis. C'est ainsi que le tracé et les points d'arrêt sont repris chaque année.

Périple religieux ou profane ? Les deux à la fois sans doute : le chant sacré dispense de la grâce divine en conférant de la respectabilité morale aux familles et aux amis qu'il honore.

*Mardi de la Semaine sainte. On ne parle que de la veille. Le prieur, Giovanni, Giuseppe et de nombreux autres confrères ont pris un congé pour toute la Semaine. Peu de chose à faire dorénavant avant la mise en croix et la descente de croix (*incravamentu *et* s'iscravamentu*) du jeudi et du vendredi, si ce n'est rester ensemble. Giuseppe à l'enquêteur :*

— « Tu n'as peut-être pas remarqué que la procession était une sorte de gara *(compétition). »*
— « Si tu veux dire que chaque chœur doit chanter mieux que l'autre, oui, je peux le comprendre. »
— « Non, pas seulement. C'est aussi une course d'endurance. Chaque chœur oblige l'autre à chanter davantage. »
— « Comment cela ? »
— « En ralentissant. Soit en multipliant les stations dans la ville pour chanter, soit en doublant les versets des chants et donc en allongeant le chant. Et bien sûr en faisant les deux choses à la fois. De cette façon, un chœur a vite fait de fatiguer l'autre. »
— « Mais le premier chœur (celui du Miserere) *est alors avantagé, car il a la possibilité de ralentir la marche et de bloquer les deux autres qui, dans la procession, viennent derrière lui ? »*

— «Justement, le Miserere peut aller trop vite. C'est précisément ce qui s'est produit cette année sous la conduite du vieux retraité qui était nouveau dans le chœur. Le Miserere est arrivé très en avance. A la fin du parcours, il s'arrêtait à peine et ne doublait aucun verset. Il a fait réellement mauvaise figure...»

La procession est donc à la fois un rite sacré et un rallye de lenteur où il s'agit de durer au maximum et, plus exactement, d'obliger les autres à faire plus vite que soi. L'église est l'étape finale qui, après plusieurs heures de marche et de fatigue, apporte un repos réparateur. Dans le cas particulier, la dimension profane domine: il s'agit d'une course poursuite inversée par rapport à celle qui, par exemple, se pratique au Tour de France. Chacun des trois chœurs part à une distance donnée de celui qui le précède; il convient d'allonger cette distance. Celui qui, par rapport à son moment de départ, retourne à l'église le plus tard, l'emporte.

Le premier chœur – celui du Miserere – n'échappe pas à la règle, car il a la possibilité de ralentir le jeu en ajoutant des étapes à celles qui sont prévues et en doublant les versets du chant. Il peut ainsi obliger les autres chœurs à se rapprocher de lui. Cette année, il ne l'a pas fait (ou n'a pu le faire). Le chœur du Stabat sut en revanche mieux tenir son rôle. En chantant beaucoup et longtemps, il sut fatiguer le chœur suivant – celui du Jesu – qui, pour ne pas arriver trop vite, fut obligé de chanter plus qu'il ne voulut. A plusieurs reprises, celui-ci dut même «tricher» et faire des stations d'attente sans chanter. *«S'arrêter sans chanter, et rester debout sans rien faire aux yeux de tous, ça c'est vraiment la pire des choses»* dira Giuseppe.

Course poursuite inversée, mais aussi course à handicap car, normalement développées, les musiques des trois chœurs sont de durée inégale. Sans reprises, le Miserere processionnel dure moins de trois minutes; le Stabat, sept minutes; le Jesu près de huit: chaque exécution est donc plus longue que celle qui la précède. D'où la nécessité (toute arithmétique) pour le chœur du Mise-

---

3 Ces derniers pratiquent ce qu'on pourrait appeler un «rubato calibré»: la rythmique est souple sans pulsation apparente alors que le chronomètre indique dans certains cas des longueurs de phrase semblables. (Cf. sur ce problème, les recherches en cours de J. Bouët et de Ph. Donnier exposées notamment au Séminaire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, 1er trim. 1989).

4 Versets chantés dans les chants de procession:
Miserere (psaume 50): *«Miserere mei, Deus*
Secundum magnam misericordiam tuam
Et secundum multitudinem miserationum tuarum
Dele iniquitatem meam».

Stabat mater (texte médiéval): *«Stabat mater dolorosa*
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius».

Jesu (texte de tradition orale: cinq strophes de trois versets; à chaque exécution une seule strophe est chantée). Première strophe: *«Jesu a Petro ter negato*
Miserere nobis
Christe exaudi nos».

Fig. 4: Castelsardo: le chœur du Jesu et le crucifix porté par le prêtre chapelain de la confrérie.

rere de doubler les étapes. Il est certes possible de jouer sur le tempo, mais dans des proportions réduites: on ne peut, pour des raisons strictement vocales et pour des problèmes de souffle, étirer le chant démesurément. La forme de la musique est de toute façon entièrement fixe et la coordination entre les chanteurs très rigoureuse[3]; le tempo peut être sensiblement ralenti d'une exécution à l'autre, mais en aucune manière lorsque le chant est commencé.

Jusqu'à huit minutes de chant pour trois ou quatre courts versets[4]: dilaté par la musique, le texte, on s'en rend compte, en vient à être «littéralement détruit» par elle. L'expression imagée est de R. Leydi (1987: 21), qui note par ailleurs, dans une notice consacrée à la musique religieuse populaire italienne (et en particulier au chant sarde), que la tradition populaire sut littéralement «investir de sens» des textes latins et sacrés – doublement obscurs donc.

Nous évoquons entre amis la richesse des chants religieux chantés par les confréries et la pauvreté des litanies liées à la stricte liturgie. Il s'agit de qualifier l'expression musicale des trois chœurs:
— «Pour moi, dit Giuseppe, ils sont très différents du point de vue musical. Le premier – le Miserere – est l'expression d'un remords personnel, mais ce remords est énoncé avec une certaine distance. Tu noteras que c'est le chant qui, pour une durée limitée, comprend le plus de paroles. Le Stabat, lui, est un chant de douleur: c'est la douleur d'une mère qui a perdu son fils. Le Jesu a un peu les caractéristiques des deux précédents. En principe, on chante toutes les strophes, mais ce n'est pas très important: on sait que c'est un chant qui s'adresse à Jésus; la musique exprime la douleur de son calvaire.»

Les textes, du fait même de leur opacité, note encore R. Leydi (*op. cit.: id.*), eurent pour effet de «libérer» l'expression musicale. De tout temps, ils ne furent compréhensibles que par quelques mots-clés («*dolorosa*», par exemple, dans le Stabat). Aussi, la musique ne les traita point mot à mot: «elle en donna une traduction "interne", directement sensible, en y apportant une grande émotion humaine et religieuse».

Ici, il ne s'agit pas de donner une traduction littérale des textes. Le peut-on d'ailleurs? Rien n'est moins sûr. Pas plus que ses ancêtres, sans doute, Giuseppe ne prend les mots sacrés au pied de la lettre; il les interprète librement comme ce fut probablement le cas lorsque ces chants furent élaborés. La musique semble là pour prolonger un sens appréhendé intuitivement, et c'est de façon naturelle que l'expression musicale vient relayer celle des mots.

Lundi saint, durant le grand pique-nique qui rassemble tous les confrères et tout Castelsardo, je m'interroge avec Giuseppe et Balzano sur l'intelligence politique de l'Église qui sut déléguer ses pouvoirs temporels aux confréries, c'est-à-dire à des organisations laïques. Il faut préciser: l'évêque est en fait le chef de la confrérie de Santa Croce. Il l'est, non par sa position majeure au sein de la hiérarchie ecclésiastique, mais au titre de primat de la communauté chrétienne. Pour Balzano, les confréries sont donc «laïco-re-

ligieuses». L'expression, un peu incongrue, révélant une finesse toute latine[5]*, le fait sourire.*
L'évêque a rejoint le groupe. Il est inconfortablement assis sur une pierre et a recouvert sa soutane d'une grande serviette de couleur. Après avoir joué au foot avec les plus jeunes, il mange copieusement.
— «La procession, le rituel et la musique sont "paraliturgiques"», me dit-il.
— «Le vin aussi?» lui demandé-je en partageant avec lui une bouteille de Vermentino.
— «Ah, là, je ne sais pas!!! ...sans doute», dit-il en souriant.

Le pouvoir de la musique se confond avec celui des confréries. Pouvoirs convergents: celui des confréries «double» précisément celui de l'Église – au sens compétitif et, plus encore, cinématographique du terme (à la façon d'un acteur qui, momentanément, quitte la scène pour laisser son rôle à un autre). Les confrères prêtent leurs voix au chant et leur corps aux mystères. En échange d'une allégeance au religieux, elles apportent une mobilisation sociale intense, de nature profane: il s'agit, à l'occasion de la Semaine sainte, de trouver des rôles, d'organiser des périples à travers la ville tout autant que de somptueux piques-niques où tout le monde est invité. Durant le grand festin du Lundi saint se déroulant à proximité de la petite église de Tergu (cf. note 2), les chœurs de Castelsardo perdent leur caractère institutionnel et chaque homme se produit librement au sein d'une communauté à la fois centrée sur elle-même et ouverte à tous: pour bien chanter la Semaine sainte, il faut beaucoup se voir, se rencontrer, parler, bref, partager le plus de choses possible. L'Église eut sans doute l'intelligence de s'en rendre compte: il n'est de religion sans grande mobilisation sociale. Balzano, Giuseppe – et sans doute d'autres avant eux – l'ont bien compris.

La musique et son mystère: la *quintina*

En parlant, Giuseppe prépare la pasta *avec le raffinement d'usage. La métaphore avec le chant religieux prolonge tout naturellement la discussion.*
— «Ce genre de cuisine, c'est un peu comme les chants de la Semaine sainte. Un détail suffit à faire tout rater.»
Il y a à Castelsardo une exigence de perfection que l'on retrouve dans l'art culinaire autant que dans la musique et qui, pour l'heure, prend une dimension spirituelle. Cette exigence requiert constamment des signes de témoignage. La tradition porte alors des noms: c'est Balzano, le pêcheur, fondamenta-

---

[5] Bel exemple de «*Parallelismo convergente*». Le concept – ou plutôt son expression verbale – est de Diego Carpitella. Il y eut recours – du moins oralement – lors de ma soutenance de thèse à Paris X-Nanterre en novembre 1987.

lement modeste, mais qui sut thésauriser mieux que quiconque les coutumes du pays. Il est donc expert, tout comme Giovanni, le chanteur, dont la timidité s'efface soudain lorsqu'il se met à chanter. Ne trouvant pas ses mots au cours d'une conversation, il déclara un jour: « Moi, je sais chanter, mais je ne sais pas parler ».

Or, il se trouve que le chant de Castelsardo a l'étrange propriété de porter en lui-même le témoignage de sa perfection. Quand et comment est-ce possible ? Lorsque les quatre voix du chœur en font surgir une cinquième. C'est la «*quintina*» (littéralement la «petite quinte»), voix aiguë résultant de la fusion des différentes harmoniques de chacune des voix. Ce n'est que lorsque celles-ci sont équilibrées les unes par rapport aux autres et parfaitement accordées que cette «petite quinte» – qui, en termes musicologiques, n'en est pas forcément une – apparaît. Mais, dès lors qu'elle est présente, elle en devient obsédante, et après avoir orienté l'intention musicale, capte irrésistiblement l'attention auditive.

Le Stabat, tout particulièrement, développé par des hommes aux voix rauques dans une suite de mélismes prodigieusement étendus, prend alors tout son sens[6]: il devient une longue plainte féminine. Car la *quintina* est une femme: le genre du mot l'atteste, mais le timbre, léger et aérien, contrasté par rapport à celui des voix mâles qui le produit, en témoigne plus encore.

Phénomène de fusion acoustique, la *quintina* naît de la fusion sociale qui l'engendre: elle est en quelque sorte le témoin acoustique d'une entente idéale et n'est perceptible que lorsque, les unes par rapport aux autres, les voix sont parfaitement dosées en volume, en qualité de timbre et en justesse harmonique. C'est surtout la juxtaposition des voix les plus graves (*bassu* et *contra*), en rapport de quarte ou de quinte, qui la produit; mais la *boghe*, qui est la voix principale du chœur, concourt aussi à sa présence. L'analyse (fig. 5 et 6) montre que, le plus souvent, la *quintina* fait la même note qu'elle, mais à la double octave supérieure. La voix de *falsittu* à l'inverse, cantonnée dans l'aigu, distincte du reste du chœur par son timbre nettement plus nasal et une émission plus tendue, ne concourt pas à la «faire sortir», si ce n'est par contraste: son âpreté met en valeur la douceur de sa qualité «féminine». La présence de la *quintina* est d'autant plus forte que le chant n'est pas articulé sur des syllabes. Les consonnes brouillent les harmoniques tandis que les voyelles plus ou moins ouvertes favorisent le libre jeu des consonances.

---

[6] Précisons que la *quintina* est susceptible d'émerger dans tous les chants de la Semaine sainte. Si elle est très apparente dans le Stabat, cela tient à ses qualités expressives propres, mais aussi, sur le plan technique, au fait qu'il est très mélismatique et comprend de nombreux accords générateurs de fusion *(cf. infra)*. Le Stabat est le chant le plus valorisé de Castelsardo, le plus difficile à chanter et aussi – j'en ai fait l'expérience – le plus difficile à apprécier. Qu'ils soient chanteurs, auditeurs ou musicologues, les néophytes ne peuvent être satisfaits sans la présence de sa cinquième voix virtuelle. Chantant dans l'aigu et se déroulant comme un long fil mélodique, elle trace une ligne continue durant tout le chant.

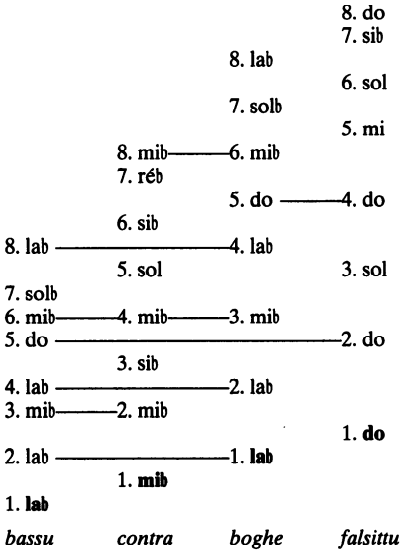
Voix cachée, à la fois muette parce que émise par personne en particulier, et musicale parce que accessible à ceux qui s'y entendent, la *quintina*, affirmant de façon incomparable la justesse du chœur, est le signe immanent de la perfection sonore. A ce titre, elle est l'enjeu essentiel du chant et tous les efforts concourent à la démasquer. Mais du fait de son existence fugitive et de son immatérialité (elle n'est pas une voix réelle et se laisse découvrir au prix d'une « ascèse d'écoute »), la *quintina* remplit une fonction spirituelle. Elle est l'objet d'une quête qu'il s'agit de trouver en deçà de l'apparence. L'analogie avec les visages masqués de la Semaine sainte s'impose : significativement, la *quintina* se présente comme l'attribut acoustique de l'ineffable. De fait, elle n'existe que dans le chant sacré.

— « *Esce o non esce ?* » (elle sort ou ne sort pas ?).
Le doigt est pointé vers le haut (vers le ciel), car c'est là qu'on l'attend.

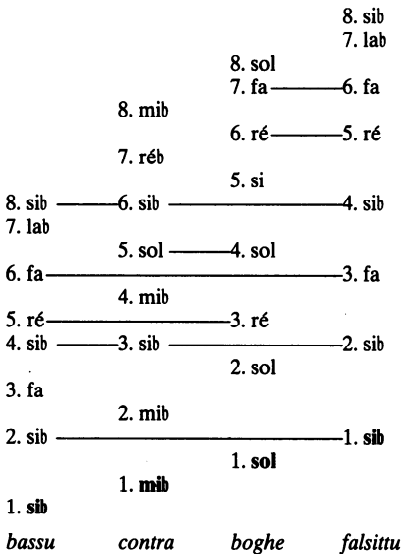
Le musicologue reproduit par mimétisme les gestes des chanteurs et pose la question à la ronde. A certains moments, le doute s'installe. Certains l'entendent mieux que d'autres. Mais, pascaliens sans le savoir, les meilleurs chanteurs n'auraient pas à la chercher s'ils ne l'avaient déjà trouvée.

Mystère acoustique, la *quintina* se laisse appréhender par l'analyse acoustique. La démonstration, qui pourrait être largement développée, a été conduite à partir du Miserere et du Stabat transcrits fig. 5 et 6, où l'on relève une utilisation systématique de l'accord parfait majeur en positions fondamentale et renversée. La *quintina* naît de l'unisson des harmoniques des différentes voix polyphoniques. Se développant en même temps que l'accord, elle crée une ligne mélodique (dans une zone 700-1000 Hertz) parfaitement audible et visible au sonagraphe.

1) Accord parfait en position fondamentale (cf. notre transcription du Miserere, fig. 5): lab, mib, lab, do et spectre harmonique de chaque voix (huit premières harmoniques), *quintina* gravitant autour du la bémol et présence forte également du mib. Les unissons harmoniques sont signalés par les lignes horizontales.



2) Accord parfait majeur renversé (quarte et sixte selon la désignation harmonique occidentale). Ce type d'accord apparaît dans le Miserere et plus encore dans le Stabat (cf. fig. 6). Forte fusion harmonique doublant ou triplant la fondamentale (sib), mais la *quintina* (sol) naît surtout de la fusion de la *contra* et de la *boghe* et se dessine clairement car, contrairement au cas précédent, elle ne double pas la basse mais est, par rapport à elle, en relation de sixte redoublée, de sorte qu'elle «chante» particulièrement bien.



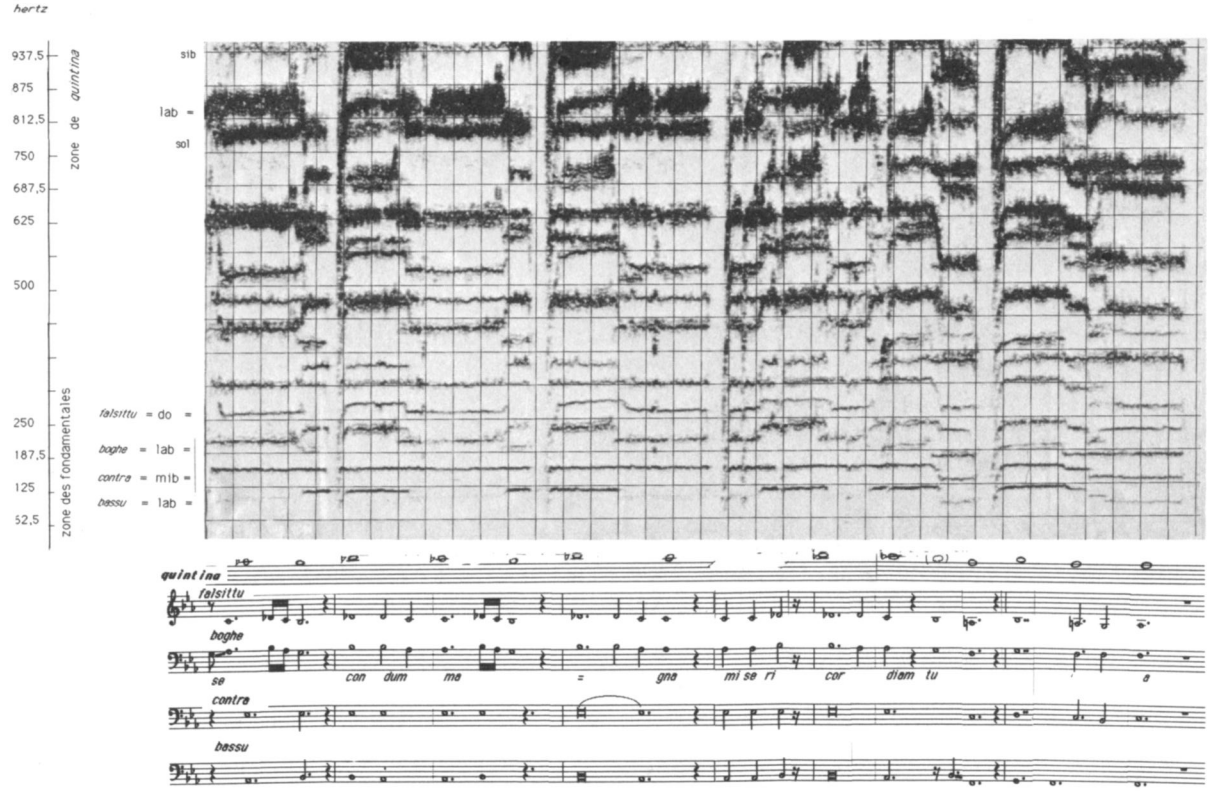


Fig. 5: fragment du Miserere de carême de Castelsardo. Enregistrement B.L.-J. (1985). Sonagramme réalisé par Jean Schwarz, ingénieur du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, sur le Sonagraph 5 500. Les unissons d'harmoniques sont très nets dans la zone 750/937,5.
Spectre de 0 à 950 hertz. Une «case» correspond à 62,5 hertz (axe vertical) et 1 seconde à 6 cases (axe horizontal). La transcription effectuée et vérifiée à l'aide du Professional Composer de Macintosh a été sensiblement simplifiée.

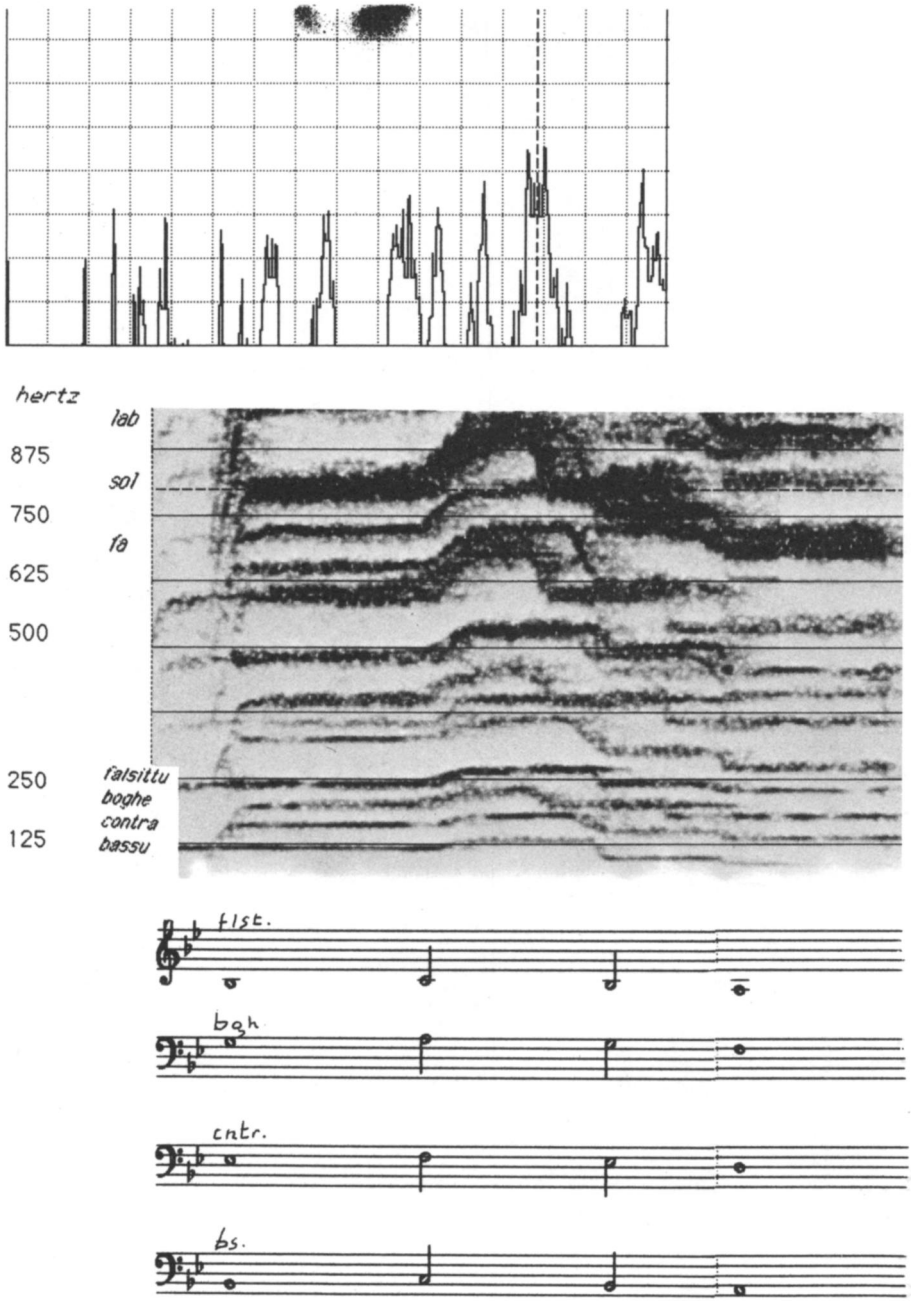


Fig. 6: Court fragment du Stabat Mater à partir d'un enregistrement de B.L.-J. (Pâques 1989). Accord de quarte et sixte évoluant par mouvement parallèle; partie supérieure: dynamique du spectre. Sonagramme de Jean Schwarz réalisé au Sonagraph 5 500.

Finale

Paris, mai 1989: quinze jours après ce voyage en Sardaigne, dans la suite sensible de ces observations, j'écris:

Vivante, une culture se nourrit moins de ses acquis – c'est-à-dire des choses qu'au cours de son histoire elle sut engranger – que de son aptitude, sciemment entretenue, à leur donner du sens. Son dynamisme s'exerce alors sur deux plans, complémentaires ou antagonistes selon les cas: en premier lieu, sur ce sens lui-même; en second lieu, sur l'art et la manière de le donner en partage.

Rétives aux mouvements de civilisation modernes et occidentaux, les petites sociétés rurales et communautaires ne sont pas névrotiquement en quête de nouveaux «objets de sens»: mises dans une situation où elles ont à se satisfaire de l'héritage de leurs ancêtres ou de leurs vieux, elles font, pourrait-on dire, «avec ce qu'elles ont».

C'est ainsi qu'elles *composent.* Mais l'objet de la composition n'est pas celui qu'on croit; le verbe «composer» est pris ici dans sa signification étymologique: les sociétés traditionnelles composent moins des œuvres qu'elles ne *composent avec* leurs œuvres, puisque celles-ci ont été très largement conçues, préformées, construites et finalement transmises par les générations précédentes. Les usages et coutumes que recouvre la notion de tradition gagnent alors à ne pas être vus comme des règles de conduite, mais comme des systèmes de références qui laissent une large place à la jurisprudence et servent essentiellement à la mise en œuvre de processus oraux. Pour être actualisés, ils sont constamment soumis à interprétation. L'usage et sa réglementation passent normalement par la discussion.

Certes, en se donnant elle-même pour objet de communication, cette discussion suffit à produire du sens. Mais elle est là aussi pour en conférer à toute production culturelle élaborée: à la musique justement. Ce n'est pas que, en soi, la musique manque de sens. Il se pourrait au contraire que, faisant appel à des dons fréquemment sublimés et touchant à la fois à la vie cérébrale et végétative – à la tête et aux jambes en quelque sorte – elle n'en ait au contraire que trop: surdéterminé, celui-ci doit être canalisé dans des conduites spécifiques que vient à son tour souligner le discours oral.

Ce discours sur la musique, pour s'en tenir à lui, concerne d'abord les techniques d'exécution qui s'accompagnent volontiers d'un grand investissement émotionnel et verbal; mais il touche aussi au partage, nécessitant de constants arbitrages que, lorsqu'elle est communautaire, cette exécution réclame.

En Sardaigne, l'intensité même des discours sur la musique (voire leur véhémence) nous met sur la voie. *Le pouvoir de la musique est d'abord que l'on parle d'elle.* La parole est là pour mettre le doigt sur le beau et le réussi autant que pour ironiser sur l'échec esthétique et social né d'une conduite vocale approximative: la musique est au cœur de débats contradictoires qui tiennent notamment aux difficultés de sa mise en pratique. Mais elle est aussi le lieu de savoirs tangibles – c'est ce qu'attestent de façon exemplaire la maîtrise de la

quintina et la compétence qu'elle requiert – où chacun développe son talent et se voit attribuer un rôle au sein du groupe.

Dans cette perspective, le pouvoir de la musique retient moins l'attention de l'ethnomusicologue que le pouvoir *par* la musique, car celle-ci permet le déploiement de jeux sociaux continuellement renouvelés au sein d'espaces profanes autant que religieux et dans un système de relations où l'ordre des déterminations se prête à plusieurs lectures... et donc forcément à plusieurs discussions.

Bibliographie

CABIZZOSU T.
1986 *Chiesa e Società.* Cagliari: Edit. 3 T.

Discographie

Canti liturgici di tradizione orale. Quatre disques 33 t. dont deux consacrés à la Sardaigne édités par P. Arcangeli, R. Leydi, R. Morelli et P. Sassu. Albatros ALB 21, 1987. [Avec livret de 120 pages comprenant notamment l'article cité de R. Leydi: «Le ricerche, gli studi»: p. 17-27].

Musica sarda. Trois disques 33 t. édités par D. Carpitella, P. Sassu et L. Sole, Albatros VPA 8150-51-52, 1973. [Avec livret de 51 pages comprenant notamment des transcriptions de P. Sassu].

DIEU FAIT DES MANIÈRES
Musiques d'appareil et d'apparat

Jacques Cheyronnaud

> «Pour celle-là qui n'avait jamais quitté son village, la messe avec les chantres à chape dorée, avec l'encens brûlé au pied de l'autel, avec la musique de serpent était la seule fête des yeux et des oreilles qu'elle verrait jamais.»
>
> (Hector Malot, *Un curé de province*: 67-68).

> «Pour ça, j'en avais, là-dedans, du coffre. Ici, l'église [...] est bonne, et [...] répond. Quand elle est pleine, on donne pas trop. Mais des fois, je mettais la gomme. Quand on chantait le Dies irae et que les cloches sonnaient, c'était beau. Là, je mettais la gomme, croyez-moi. Les gens aimaient ça.»
>
> (N.S., ancien chantre d'église, Orne, mai 1982).

Terribilis est locus iste...[*]

De ce lieu *terrible* – mais passablement vulnérable –, retenons ici les programmes cérémoniels auxquels il offre lieu. Soit, plus précisément encore, ce côté esthétique, «récréatif» (au sens durkheimien de l'art et de la religion) du culte; un montage organisé de gestes, de voix, de sons, de couleurs, de formes, de rôles, de tâches différenciées, d'attributs, qui vient faire spectacle et que souligne la première citation en exergue, empruntée au romancier Hector Malot. Ce montage, de la même manière qu'il en appelle (notamment) à une dynamique du voir – montrer, cacher; se rapprocher, s'éloigner; se déplacer, s'immobiliser –, recourt à une dynamique de l'entendre. Et par là, aimerait-on ajouter, à des modes ostentatoires ou dissimulatoires de profération du formulaire liturgique: en somme, une dynamique de la profération vocale sacrée.

---

[*] *Terribilis est locus iste: hic domus Dei est, et porta caeli:* Terrible est ce lieu: c'est ici la maison de Dieu et la porte du ciel (Gen. XXVIII, 7). Début de l'Introït de la messe de la Dédicace des églises.

La seconde citation d'exergue est empruntée à l'enquête ethnographique. Elle prolonge la citation précédente, précise le projet: entrer dans les coulisses de ce spectacle que constitue tout rite en tant qu'il est offert à voir, et en particulier de sa programmation profératoire. A cet effet, l'on suivra quelques-uns des cheminements concrets, au cours de la première moitié de ce siècle et principalement en milieu rural, d'agents qualifiés de cette programmation: des chantres d'église, qui constituent le «lutrin»[1].

Quelques remarques préalables, cependant, sur l'intérêt d'un tel projet qui revendique son inscription dans un cadre ethnologique.

L'ethnologie, dans nos propres sociétés, n'aurait-elle donc pas mieux à faire que de s'intéresser à un «religieux» officiel ou institutionnel, à un corps de type Église, groupe à haute orthodoxie et dont on connaît depuis longtemps le fignolage du système d'emprise? Soit encore, à un «appareil» de pouvoir, régulé et régulant par l'écrit? Au demeurant, les répertoires musicaux de cette programmation profératoire (plains-chants), ne sont-ils pas déjà aux mains de la musicologie?

Situons brièvement notre problématique.

Des réalités culturelles de base?

On suggérera ici qu'entre une grand-messe de cathédrale et celle de quelque «modeste-église-de-campagne», il n'est de différence que de degré: deux réalisations d'un même modèle, lui-même préalablement défini et à application régulée. Le dispositif de régulation est *écrit*; il constitue – ou figure – en des livres spécialisés, tels *Rituale*, *Cérémoniale*, *Missale*, etc. Dans ce dispositif, ce qu'on appellera la *rubrique* détermine avec précision ce qu'il faut faire et comment le faire: elle prescrit, permet, tolère; recommande, interdit.

Le terme *réalisation* est entendu ici comme la mise en application concrète et nécessairement locale d'un modèle qui, comme tel, n'a d'autre forme que celle, idéale et condensée, d'une définition autorisée, protégée et réservée, fixée et diffusée par le livre. On comprend alors, dans cette optique, l'importance de ce qu'on aimerait appeler la *réalisation in vivo, concrétisation toujours locale et singulière de ce modèle* «universel» en son principe. C'est elle qui viendra alimenter l'expérience cultuelle offerte par l'institution en ses relais lo-

---

[1] Les descriptions ethnographiques sont extraites de mes enquêtes de terrain (de 1977 à 1983), consacrées aux chantres d'église et effectuées auprès de dix anciens chantres de paroisses rurales, notamment dans les départements de l'Orne, de Mayenne, de Loire-Atlantique, de Haute-Vienne et de Corrèze. Ces paroisses comprenaient environ 600 à 1500 habitants au moment d'activité des chantres. Certains de mes interlocuteurs ayant manifesté le désir de garder l'anonymat dans toute exploitation de documents ainsi recueillis, j'ai adopté le principe de désignation par initiales fictives, lorsqu'il s'avérait nécessaire de le faire apparaître pour la commodité de l'écriture.

caux (églises paroissiales). Et, par là même, qui fournira la réserve musicale dans laquelle pourront éventuellement puiser des exploitations hors cadre cultuel de répertoires ou de formes vocales liturgiques.

Une telle perspective nous paraît particulièrement importante notamment dans ce cas de parodies de formes vocales liturgiques à base de cantillation ou de psalmodie. Une approche formelle qui, après analyse interne, se satisferait de la seule référence érudite à une « version-type »[2] par rapport à laquelle devrait s'aligner la forme parodique étudiée, présenterait d'évidentes limites si elle ne s'accompagnait pas d'une approche pragmatique. L'enquête ethnographique nous a montré à plusieurs reprises que, précisément, l'exercice parodique ne renvoyait pas tant à quelque version type du livre de chant qu'à la *réalisation officielle, concrète* et *familière* qui était procurée localement – parfois, fort éloignée de cette version type – et qui en appelait fondamentalement à une relation de partenariat et à la complicité d'un *savoir sciemment partagé* (Sperber 1975: 392) pour trouver achèvement et se faire facétieuse[3].

Pour la période considérée ici et comme le signalait Hector Malot à sa manière, l'accès au corpus musical rituel (*Propre, Ordinaire*, etc.) s'effectue pour maints fidèles à travers la singularité des réalisations concrètes et régulières qu'en proposent notamment leurs agents qualifiés (cf. *infra*). En d'autres termes, l'expérience musicale cultuelle serait indissociable des figures locales appliquées à ces réalisations institutionnelles: aspect non négligeable pour l'étude de faits musicaux en sociétés dites parfois d'*inter-connaissance.*

Que sait-on, alors, de ces réalisations musicales cultuelles d'églises rurales, en France, tant au siècle dernier que dans la première moitié de ce siècle?

Peu de choses assurément, du moins hors du filtre de la musicologie qui instruit, au siècle dernier, un procès de « dénonciation » du lutrin, aboutissant à l'entour de ce siècle à la diffusion progressive du « modèle solesmien », voire (bien que celle-ci n'en soit pas le seul facteur) à la rupture de conduites musicales rituelles et à l'effacement, du moins progressif, du lutrin comme instance soliste de voix d'hommes *monopolisant*[4] les répertoires musicaux du formulaire latin.

Ces réalisations n'étaient pas non plus au programme des folkloristes musicologues qui ont sillonné pendant plus d'un siècle et demi les campagnes, en

---

2 Version écrite et bloquée, proposée par les livres liturgiques officiels.

3 Par *achèvement*, j'entends – globalement et lors de situations ponctuelles – ce travail de décryptage, obligé pour l'auditoire, des éléments requisitionnés par la forme et la performance d'un exécutant et empruntés au savoir (sciemment) partagé du groupe; travail par lequel l'auditoire peut ou sait re-connaître les références latentes empruntées à la réserve culturelle constituée localement, et, du coup fera aboutir la parodie. La dimension facétieuse ne sera pas tant de l'ordre de la qualité explicite contenue dans la forme qu'une virtualité que vient actualiser la complicité de partenariat entre exécutant et auditoire en situation de connivence ou de coïncidence; cf. J. Cheyronnaud, « Vous beuglez dans le chœur comme des bœufs dans un pré. Manières de voix et de chant ou les horreurs du lutrin », cahiers du C.R.O., 1990 (sous presse).

4 Selon la formule maintes fois utilisée dans ce procès et qui entendait signifier par là que le lutrin confisquait le chant aux fidèles.

quête de «musiques populaires» ou de conduites musicales coutumières[5]. Silence d'autant plus paradoxal, lorsque ces mêmes collecteurs signalent, au détour d'un avant-propos ou d'un commentaire – et volontiers sur un mode pittoresque –, que plus d'un de leurs «bons» informateurs-chanteurs figuraient *également* ou *par ailleurs* au lutrin local. En d'autres termes, qu'ils étaient localement, les agents qualifiés des réalisations cultuelles. En somme, de mêmes prestataires musicaux vocaux (un même individu, chanteur et chantre d'église) au sein d'un même groupe, mais chez qui l'on compartimenterait des aptitudes, des techniques, des conduites, des répertoires, comme s'il devait nécessairement s'agir de zones foncièrement étanches, autarciques: conception plus idéologique qu'heuristique, prônant la double vie d'un praticien, l'autonomie ou l'indépendance de manières de voix ou de chant, blindées contre toute extériorité.

Lutrins, chorales, hymnes, proses, plains-chants diocésains; répertoires de motets, de cantiques; littérature musicale originale ou arrangée pour harmonium: suffirait-il de les rejeter autoritairement pour délits de médiocrité ou parce qu'ils recourent à la notation musicale, ou encore parce qu'ils se caractérisent par quelque écriture «moyenne» ou «distinguée», pour pouvoir évacuer d'emblée toute interrogation sur leur prégnance dans l'environnement familier de groupes, de populations?

On se propose d'examiner brièvement l'une de ces «*réalités culturelles de base*»[6] inscrite tout à la fois dans les propositions institutionnelles d'Église et les attentes de populations locales: le lutrin, ici dans quelques types de son fonctionnement, en particulier durant la période de l'entre-deux-guerres, en France, en milieu rural.

«Montrer à faire»

L'expression *agent qualifié localement*, déjà rencontrée, renverra, du moins en première approximation, à l'exécutant officiel et public de répertoires spécialisés tels ceux, dans le cas présent, vocaux, d'Église et de langue latine, notamment pièces de l'*Ordinaire* et du *Propre*, à quoi s'ajoutent psalmodie des vêpres, hymnes, proses diocésaines. Le profil de lutrin dont il est question doit être distingué de la chorale. Il peut comprendre un ou plusieurs individus, de sexe masculin. Dépositaires permanents de la fonction cantorale nécessaire

---

5 Non que folklore ou ethnomusicologie ne se soient jamais intéressés à certaines pratiques musicales cultuelles, comme dans le cas de polyphonies «traditionnelles», dont le culte et le calendrier liturgique restaient l'une des niches occasionnelles ou familières. Dans notre optique, le «religieux» ciblé par ces collectes et leurs remarquables analyses, reste celui d'une problématique folkloriste de la religion populaire.

6 Selon une formule de Maurice Agulhon visant, par exemple, l'imagerie civique et les décors urbains (1975: 40) qui viennent s'inscrire dans le paysage de «l'intimité villageoise» (et aboutissant parfois à une véritable concurrence entre communes).

à l'accomplissement des offices, à leur marque de solennisation, ils sont reconnus par l'autorité religieuse locale, les fidèles, voire l'ensemble des membres de la collectivité.

Comment, ici ou là, devient-on cet agent qualifié ?

« Moi, ça me plaisait bien [...] Et puis, il fallait bien quelqu'un pour le faire [...] Dans ces petites communes, pas beaucoup voulaient [...] il fallait pouvoir; ça demande à savoir des trucs, quoi, le plain-chant et tout le bazar. Parce que le plain-chant, attention, c'est pas de la musique. C'est spécial » (Orne, enquête mai 1982: N.S., 76 ans. Chantre d'Église de 1923 à 1981); et celui-ci d'ajouter peu après: *« Les chantres, vous en aviez qui chantaient par routine. Même moi [...], j'ai jamais su le plain-chant vraiment. Je savais mes grosses notes, quoi. Mais y avait ce qui allait entre ».*

Tout à fait conventionnel dans son cursus religieux initiatif (catéchisme, fréquentation obligée des offices préalable au rite de communion solennelle), évoluant même dans les *« trucs d'église »* comme enfant de chœur, doté d'une *« belle-voix »* et aimant *« chanter les cantiques, mais pas que ça »*, N.S. avait été ainsi familiarisé tant à une manipulation phonétique des répons latins usuels des offices, qu'aux coulisses de la pompe cérémonielle; familiarité de coulisses qu'il partageait notamment avec les trois chantres du lutrin.

Le plus âgé de ceux-ci – *« maître-chantre »* –, entreprend en 1923 de former N.S. aux tâches précises de lutrin. La formation vise une efficacité immédiate; elle porte sur les hymnes et proses du calendrier liturgique avec, pour objectif, d'aboutir à une prestation publique lors de la prochaine grand-messe et des vêpres au cours desquelles figureront quelques unes des pièces. Ici, le programme usuel du lutrin est relativement limité, constituant un ensemble clos depuis une ou deux générations de chantres: *« Messe des anges »* en temps ordinaires, *« Messe royale de Dumont »* les jours de grandes fêtes, *Messe des morts* (exécutée lentement pour les enterrements de *« première classe »*, plus rapidement pour ceux de *« deuxième classe »*), quelques hymnes et proses, psalmodie de l'office des vêpres en constituent l'essentiel. Cantiques et motets sont le fait d'une chorale formée, pour N.S., *« des bigotes du bourg, des sœurs de l'école et des enfants de Marie »*. Bref, quasiment quelque affaire de femmes que semblait regarder de haut le lutrin, chacun coexistant à peu près pacifiquement lors des offices.

N.S. avait effectué son apprentissage à partir d'une ancienne édition diocésaine de plain-chant (diocèse de Sées). Les *« grosses notes »* et *« ce qui allait entre »*: la formule renvoie à une graphie grasse, appuyée, en usage au siècle dernier[7] et qui pouvait éventuellement permettre une lecture pictographique de la ligne mélodique. *« On a lu le grégorien dans le livre du sagien* [...], *c'était plus facile dans l'ancien livre »*, dira-t-il.

---

[7] Ce lutrin de l'Orne n'est pas le seul où les livres diocésains publiés au cours du XIXe siècle sont encore utilisés, parfois des décennies après l'édition solesmienne. Dans ces livres, généralement, la graphie est relativement simple, à base de la double carrée, la longue, la commune (*« la grosse »*, dira N.S.) et la brève (*« ce qui allait entre »*; cf. *infra*).

L'outillage pratique dont il disposait avait été formé à partir de ce type de notation. L'intervalle de seconde renvoyait ainsi à cette graphie dans laquelle *« les notes se touchent presqu'à coin »*, une difficulté résidant éventuellement dans *« la grandeur du passage* [...] *entre deux notes »* qui obligeait parfois *« à viser juste »*, graphie sur laquelle *« on voyait bien la ligne, quand ça montait et descendait »*. Le recours à la lecture pictographique, lors de l'apprentissage, venait immédiatement après une mémorisation de ce que lui avait communiqué oralement le maître-chantre: l'œil venait confirmer en une ligne mélodique ce qui venait d'être mémorisé. De cette confrontation, à partir d'un livre désormais tout à la fois outil d'exercice et de fonction, surgira une exécution qui, à force d'habitude, se jouera dans la familiarité, voire la désinvolture (cf. *infra*).

In labore requies, In aestu temperies, In fletu solatium: de ce passage de la prose *Veni sancte spiritus*, chant avec lequel il fit son entrée publique au lutrin le jour de Pentecôte 1923, N.S. avait retenu, devant la difficulté à mémoriser, cette correspondance phonétique enseignée, parmi d'autres, par le maître-chantre: *« A Labourer qui qui-y est, y es-tu ton père y est, il fait la collation »*. Le procédé n'était ni bien neuf, ni isolé. Romanciers et biographes, de George Sand à Hector Malot, ont rarement manqué de prêter calembours ou contrepétries aux lutrins de campagne. Pour plaisant qu'il puisse être, un tel procédé apparaît bien ici comme une technique de mémorisation, un savoir-faire (régime d'oralité) attaché à une manipulation d'une langue *réservée*: le caractère « esotérique » et protégé du latin, langue de base des actes rituels et du lutrin, se résoud alors dans la familiarité.

Ici, le lutrin local « tournait » sur un stock relativement limité de répertoires auxquels était associé un savoir-faire lié à l'exécution publique, et forgé *in vivo* et *per usum*, il constituait ainsi une sorte d'enclave d'oralité – sur laquelle l'autorité religieuse locale n'avait pas nécessairement prise[8] –, au beau milieu d'un domaine, la liturgie, abondamment géré par le livre, outil d'autorité, de diffusion et de contrôle.

Alors, dans ce contexte, qu'une modification intervienne comme dans le cas, en ce siècle, de la nouvelle prononciation du latin dite *à la romaine*[9] et ce n'est plus seulement le savoir-faire mais plus globalement toute la fonction à laquelle il était inextricablement associé qui en serait déstabilisée. D'où, en certains lieux, la violence des réactions de lutrins qui voyaient ainsi devenir subitement caduque tout un pan de cette technicité fondée sur un monnayage phonétique du latin dans le parler usuel, la correspondance assonantique, etc.

Pour N.S., ce passage à la nouvelle prononciation s'était effectué quelques années après son arrivée au lutrin (vers 1925?): *« On était prévenu* [...] *qu'on*

---

8 Ce que décrivent maintes méthodes de plain-chant du siècle dernier. Selon N.S., le curé qui n'y connaissait goutte, n'avait pas à se mêler du lutrin et de ses agents: *« Moi, je suis au service des gens, pas du curé. Il aurait pas fallu qu'il vienne commander chez moi... sinon, ça aurait bardé. Moi, je lui aurais dit: « dis-donc, tu sais combien tu me payes? »*

9 Adoptée progressivement en France selon les diocèses, elle est adoptée par le diocèse de Sées, selon N.S., vers 1925 (sous réserve). Le changement de prononciation porte notamment sur les /U/ = /ou/, /J/ = /i/, la suppression des nasales, etc.

Extrait de: Achille Mir. *Lou Lutrin de Ladèr*, 1906, p. 58. (illustrations de Narcisse Salières). Cliché MNATP. Photo: D. Adam.

chantait le grégorien. Plus ou moins, des fois, on tombait sur le vieux principe [...] *vous en aviez, les uns qui faisaient « om » et les autres « oum ». Fallait s'y habituer* [...] *mais* [...] *les vieux chantres, ils avaient toujours fait avec »*. Pour ce chantre qui avait *« lu le grégorien dans le sagien »*, le grégorien devait-il consister principalement en un changement de prononciation ?

La prononciation défectueuse du latin occupait une place non négligeable dans le *procès de dénonciation* du lutrin instruit par liturgistes et musicologues au siècle dernier. Bon nombre des méthodes *faciles, élémentaires, pratiques* de plain-chant destinées notamment aux « lutrins de village » ne se font guère d'illusion sur ce régime d'oralité qui domine au lutrin. Expliquant aux chantres comment prononcer, à partir de ce qu'ils font (et qu'il ne faut pas ou plus faire), elles constituent d'étonnants documents ethnographiques.

Cette prononciation stigmatisée par de tels documents sous des épithètes du type *rustique, grossière* – l'enquête ethnographique nous a permis de relever maints des exemples signalés par ces méthodes – devrait être replacée dans le contexte plus global de manières de la voix et de chants liés au fonctionnement même du lutrin dans la « société traditionnelle ». Le *« cantus »*, ici, n'est pas sans rapport avec la structure sémiotique du Masque.

Les chantres, souvent employés ou artisans du bourg, ne visaient pas nécessairement ou prioritairement la conformité ou l'exactitude musicale « écrite ». La prestation cantorale procédait peut-être bien davantage d'une conduite bloquée, ou plutôt, d'un objet-conduite à exécuter, à reproduire comme tel – « appris depuis toujours » – déclenché par intangibilité calendaire.

Plus proche de nous, N.S. voyait dans sa fonction un «service» quasiment public, s'agissant notamment des cérémonies d'obsèques, qui drainaient *«même ceux qui n'étaient pas trop de la religion»*. Ce service, dira-t-il, *«il fallait bien le faire»*; *«que quelqu'un le fasse»*.

«Baragouiner»?

L'enquête ethnographique sur une dizaine d'anciens lutrins (dont l'exemple précédent constituait pour nous un intéressant témoignage en raison de la durée d'activité de N.S. et de sa loquacité) nous a conduit à profiler, pour nos besoins, la notion de *qualification locale* comme ajustement de traits commodément répertoriables pour l'analyse le long de deux axes.

Un premier axe regrouperait ainsi critères de sélection et d'aptitude. La sélection, préconisée ou appuyée par l'autorité religieuse locale, s'effectuait ici et là sur la base d'aptitudes notamment (mais non exclusivement) vocales (*«savoir chanter»*, *«avoir une belle voix»*, par exemple). Les dispositions publiques à l'égard de l'église, l'accomplissement régulier du cursus initiatif religieux et des passages constituent, dans nos exemples, une autre série de critères dont le poids précis reste à évaluer. L'ensemble de ces critères pour un même individu autorise l'accès à un contact privilégié et suivi avec un dépositaire légitime de la fonction qui prépare ainsi, officiellement, un suppléant ou un successeur.

Un autre axe serait formé de critères tributaires des précédents et plus spécifiquement liés à la reconnaissance publique d'un individu dans cette fonction, par les membres de la collectivité locale, pratiquants assidus, réguliers ou occasionnels (en ce dernier cas: participants aux cérémonies liturgiques liées aux grands passages de la vie humaine, aux obits).

Cette reconnaissance publique s'actualisait à chaque fois notamment par une démarche de sollicitation auprès du chantre, démarche tacitement obligée de la part de la proche famille de futurs mariés ou des défunts et qui venait doubler celle, officielle et organisationnelle de l'autorité religieuse ou de son mandataire (personnel d'église ou de cure). La participation du lutrin, comme dans le cas de funérailles ou d'obits, était de toute façon incluse dès la «commande» de l'office à l'autorité religieuse, et inscrite au casuel. Chez N.S., la démarche familiale constituait une forme de rétribution symbolique, honorifique. La reconnaissance publique passait également par une forme de convention tacite entre le chantre, s'il était salarié, et son employeur. Ce dernier l'autorisait dans son travail quotidien à quitter son lieu de travail le temps nécessaire de l'acquittement de la fonction cantorale, sans pour autant procéder à une amputation de salaire. A charge, pour le chantre de «rattraper» le retard occasionné par l'accomplissement de la fonction d'église durant son activité salariée.

Faut-il considérer pour autant que, dans cette reconnaissance publique, tout «se joue sur du velours» en quelque sorte? Que pense la collectivité de

l'acquittement de la fonction cantorale, dans une société d'interconnaissance, où chacun connaît quasiment tout de l'autre, de sa famille, de son passé, de ses aptitudes ?

> *« Il faisait le sabotier et le vigneron [...] il l'aimait la bouteille [...] quand arrivaient les après-midi, il était défoncé. Heureusement [...] il y avait pas d'offices [...] son vin, c'était pas du vin de messe. Pour les services, le matin au chœur, il allait chercher son journal avant d'aller à l'église [...]. Il se mettait dans la stalle quand il avait pas à chanter, et il lisait son journal; ça se voyait. Mais le curé lui disait trop rien, il faisait semblant de rien voir, sans doute »* (Enquête 1981, Loire-Atlantique); *« Il baragouinait le latin [...] on est de la même classe, il sait le latin comme moi je sais la musique ». « Ils étaient tous bénévoles [...] pas un seul qui avait fait [...] du plain-chant. Ils chantaient tout ça par routine. Ils avaient tellement la routine qu'ils articulaient même plus [...] »* (Enquête 1982, Loire-Atlantique).

Ainsi, chacun avait-il son idée sur ces individus, issus d'ici, retranchés dans la fonction cérémonielle le temps de l'office; individus et fonction dont chacun s'accordait à reconnaître le caractère indispensable pour l'accomplissement social de telle ou telle cérémonie, et notamment pour en faire une *« belle cérémonie »*: *« Un enterrement sans musique, c'est pas un enterrement »*.

Chacun savait bien, alors, que la *« belle voix »* – un don, disait-on parfois – était une chose. D'ailleurs, ici ou là, tel chantre était bien connu pour son aptitude à « aimer chanter », à *« en savoir des chansons »*, des unes et *« les autres »*, ajoutait-on d'un air entendu pour désigner quelque répertoire grivois. Mais le plain-chant et son latin ? Comment pouvait-il émarger à ce savoir spécialisé, partager avec le curé les prérogatives de sa manipulation, lui qui n'avait pas fait plus de latin que les autres, de ce latin pratique, délibérément bricolé depuis des lustres et si volontiers taquiné à la moindre occasion ? A qui ferait-on croire que d'un coup, il maîtrisait les arcanes de la fonction ? Avait-il pu recevoir plus que n'avait pu lui transmettre son prédécesseur, issu lui aussi d'ici et qui n'avait pas toujours été le dernier à rire de ses connaissances et prérogatives ?

En somme, l'on admettait volontiers sa sélection, cautionnée de toute façon par l'autorité religieuse locale. Preuve que la manière dont il s'acquittait de sa fonction ne pouvait nuire à l'accomplissement institutionnel de la chose, dont était premier juge cette même autorité.

Pour le groupe, il n'y avait aucun doute sur l'aptitude du chantre à exercer la fonction, du moins au regard de la validité rituelle inscrite dans les attentes du groupe. Le tout relevait plutôt d'une sorte de complicité entre les uns et les autres, ou d'un jeu : jouer à y croire, en quelque sorte. On voyait, on savait. Et l'on en savait bien d'autres sans doute, sur cet individu retranché parfois avec superbe, là-haut, dans le sanctuaire et dans l'apparente gravité de sa fonction. Sans songer à mettre en cause cette réalisation locale de la fonction (couverte par le curé) on entendait cependant faire savoir que l'on pouvait se prêter volontiers à ce jeu d'y croire. Et malheur au chantre qui en oublierait les règles :

«Une belle arsouille, oui [...] *remarquez, y avait que ça, par ici, des arsouilles* [...]. *Quand il était là-haut, fier comme Artaban* [...] *il se prenait pas pour n'importe qui* [...] *comme si les gens le connaissaient pas* [...] *quel latin vouliez-vous qu'il sache !»* (Enquête 1981, Loire-Atlantique).

La description technique que nous faisaient certains de nos informateurs – peu assidus, il est vrai, à la fréquentation des offices hormis ceux, spécialisés, d'obsèques – de leur chantre virait volontiers, et parfois rapidement, à la parodie facétieuse de conduites vocales, de manières de chant et de voix. Encore que des fidèles assidus ne dédaignaient pas ce type de description: *«Le père B.* [...] *aux vêpres, avec Monsieur le curé* [...]; *on comprenait pas ce qu'ils chantaient* [...] *quelques fois, on aurait dit qu'(ils) s'engueulaient en latin. Ils envoyaient de ces bramées ! Nous, on disait que c'était à propos de la Suzon, la bonne du curé, qu'ils s'engueulaient,* [...] *et couillous et cu tuo* (Enquête 1979, Haute-Vienne).

«Baragouiner» semblerait, ici, un terme approprié pour évoquer ce débit syllabique bousculé ou précipité, *parlando-rubato*, sur une corde récitative extensible qui s'achèverait du moins par quelque courte incise mélodique descendante, chargée de provoquer un *effet cadentiel*, le tout bien allant, entretenant quelque résonances latines qui, au passage et avec l'apparence de la meilleure foi du monde, recherchaient négligemment une équivalence phonétique dans la zone stercoraire du parler usuel: la chose visant à faire plus vrai que nature, devant un auditoire esclaffé.

S'agissait-il plus précisément d'un ton de psaume ? d'un extrait de cantillation d'oraison ou de préface ? Ici, pas plus l'exécutant que l'auditoire n'avaient jamais eu accès à la version type notée dans les livres (ce dont, à vrai dire, on n'avait cure). Tout se passait comme si corde récitative et dispositif approximatif de ponctuation constituaient un équipement pratique[10] permettant de faire mouche à tout coup, et appuyé par quelques indices comportementaux, de jouer à la réalité. A s'y méprendre, à en croire l'auditoire.

Ce «masque récitatif» n'entendait aucunement faire la nique au Tout-Puissant. Pas davantage, en découdre avec la religion.

Il renvoyait, non à des versions types mais à leurs réalisations locales préconisées par le lutrin: réalisations devant lesquelles peu se voulaient dupes et n'escomptaient point se faire gruger. L'exercice parodique permettait de régler entre soi la situation et s'offrait comme une marque locale de reconnaissance de la qualification en appelant à la plaisanterie familière et à la complicité du groupe.

---

[10] Cet équipement dessinant, dans le cas présent et de notre point de vue, une aire familière d'audibilité (cultuelle) indissociable du latin et de la saisie auditive de sa surface phonétique qui renvoyaient globalement aux «choses de la religion». Au demeurant, cantillation et psalmodie «cautionnent», en raison de leur architecture récitative, des formes verbales – vocales disponibles en permanence, souples, familières et se prêtant d'autant plus facilement à la parodie qu'elles peuvent être immédiatement exportées du culte sans exigences techniques particulières. On sait la fréquence des parodies facétieuses de préfaces, lectures, oraisons, de formules de psaumes dans la tradition populaire (Cheyronnaud, 1988).

En définitive, l'exercice parodique mettait en scène ce que l'on percevait déjà, en plein chœur, comme quelque peu burlesque et dont on s'accommodait par ailleurs[11].

Lieu «terrible» que celui-ci? Mais qui n'excluerait pour autant ni la familiarité (chez les fidèles), ni la désinvolture (chez ses fonctionnaires): de cette désinvolture que semble parfois offrir l'acquittement régulier, paisible et comme mécanique de la tâche. Ce que d'aucuns nommeraient la *routine*?

Bibliographie

AGULHON Maurice
1975 «Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIXe siècle». *Ethnologie française*. V: 33-56.

CHEYRONNAUD Jacques
1988 «Jean, mon ami Jean, comment la coucheras-tu? Notes pour servir à l'exploration d'un discours horizontal». *Le Monde Alpin et Rhodanien*, 3° et 4° trimestres: 63-75.

CHEYRONNAUD Jacques; HAMELINE Jean-Yves
1979 «L'hymnodie religieuse d'usage dans l'Eglise catholique», *in Religions et Traditions populaires*, Paris, Réunion des Musées nationaux: 239-247.

DUCROT Oswald
1972 *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann.

GASTOUE Amédée
1913 *Le Graduel et l'Antiphonaire romains*. Lyon: Janin Frères.

GRIGNON Claude; PASSERON Jean-Claude
1989 *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris: Seuil.

HAMELINE Jean-Yves
1977 «Le son de l'Histoire. Chant et musique dans la restauration catholique». *La Maison-Dieu*. 131: 5-47.

SPERBER Dan
1975 «Rudiments de rhétorique cognitive». *Poétique*. 23: 389-415.

VEYNE Paul
1988 «Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs». *Diogène*. 143: 3-22.

[11] L'exercice parodique ciblant ostensiblement une réalisation locale s'effectuant généralement de manière précipitée, mécanique ou automatique, comme dans le cas de la psalmodie des vêpres, et que, par là, l'on stigmatisait en s'appuyant sur certains traits.

UNE FLÛTE DE PAN PEU BUCOLIQUE

Marianne Mesnil

Note d'actualisation

Cet article a été rédigé avant que ne soit largement répercutée la nouvelle « ligne idéologique » de Ceaucescu et bien sûr, avant les derniers événements de décembre 1989 qui y mirent un point final. Dès lors, il est peut-être utile de situer les propos qui suivent par rapport à une situation plus récente que celle à laquelle se réfère l'article.

En effet, le *phénomène Zamfir*, comme j'ai tenté de le montrer dans ces lignes, est l'expression d'une époque précise où furent réunies les doubles conditions d'une rencontre Est-Ouest, et plus particulièrement d'une rencontre entre la Roumanie et la France. Cette période correspond à ce que l'on pourrait appeler « les années d'illusion » du régime Ceaucescu durant lesquelles le grand public a pu croire (même en Roumanie, jusqu'à un certain point), à une déstalinisation du régime et à une véritable ouverture politique et culturelle.

Zamfir et sa flûte de Pan furent bien les ambassadeurs de cette période. L'une des valeurs idéologiques dont le régime se fit alors le défenseur, au moins dans son discours sinon dans sa politique, fut le nationalisme traditionnaliste et paysan. Le « folklore » fut donc mobilisé pour exalter l'*ancienneté* et la *spécificité* de la culture roumaine, et pour renforcer la politique nationaliste contre les « frères ennemis », slaves et hongrois en particulier.

Mais vers les années quatre-vingt, une rupture s'est produite par rapport à ce type de position officielle. Elle se manifeste par l'apparition de la notion d'*homme nouveau*: c'est lui que le *Conducator* lance précisément à l'assaut de la tradition et de la continuité paysanne qu'il avait mobilisées jusque-là.

C'est avec l'idéologie de l'homme nouveau que se dessine à l'horizon de la Roumanie le paysage des « agro-villes » auxquelles les villages traditionnels devront faire place. La ligne officielle requiert dès lors que toute référence aux racines du passé rural soit effacée pour permettre à l'idéologie nouvelle de

triompher. Du point de vue folklorique, c'est l'ère de *Cîntarea României** qui s'ouvre, dernier clin d'œil aux références du XIXe siècle: mais on y chantera de moins en moins l'âme du peuple, la nature ou le *dor* (nostalgie) de la maison. Cette vaste opération médiatique, que l'on pourrait comparer à une sorte d'*Eurovision* en vase clos à la gloire exclusive du *Génie des Carpathes*, ne laissera plus place à d'autres expressions populaires qu'à ce folklore officiel, exclusivement orienté vers le «culte de la personnalité» du numéro un roumain.

On comprend dès lors que, dans une telle réorientation du discours Ceaucescu, Zamfir et sa flûte de Pan n'aient plus eu de rôle à jouer, quelle qu'ait été l'évolution politique personnelle du musicien. Dans ce nouveau contexte, il n'y avait place pour d'autres vedettes que pour des chantres très officiels attachés à la personne du tyran: ce fut sans doute le rôle qu'occupa un homme comme le poète Andrian Paunescu (que les images d'actualité nous ont montré au moment où il réussissait à se réfugier à l'ambassade des États-Unis). Mais on comprend pourquoi ces nouvelles vedettes ne furent guère *exportables* en Occident!

M. M., janvier 1990

L'évocation de la musique populaire roumaine suscite inévitablement des accents de flûte de Pan et, sans doute, la virtuosité d'un Gheorghe Zamfir a-t-elle contribué à renforcer ce stéréotype culturel devenu image de marque international de la «roumanité».

Et pourtant, il serait difficile de trouver, de nos jours, dans le riche éventail des productions musicales de la paysannerie roumaine, manifestation moins bucolique que celle de cet instrument.

Pourquoi, dès lors, cette «flûte à vingt tuyaux» est-elle devenue le symbole musical de ce folklore?

La question n'est pas anodine, car le phénomène tient à une rencontre historique déterminée: celle de l'Occident des Golden Sixties (et Paris en particulier) qui tourne à nouveau son regard vers «l'autre Europe», au moment où celle-ci opère son ouverture sur l'Occident. Ceci est particulièrement vrai pour la Roumanie qui, après la mort de Gheorghiu-Dej (1965), sort de son engourdissement stalinien (malheureusement pour peu de temps puisque les retombées de Prague seront bientôt prétexte à favoriser une nouvelle régression sociale).

Gheorghe Zamfir se fait donc le chantre de la Roumanie renaissante des années 1965 à 1970, comme d'autres s'étaient faits les chantres de la Roumanie à naître des années 1848.

Mais les temps changent et leurs ambassadeurs culturels sont à leur mesure: les Vasile Alexandri et autres intellectuels découvreurs du «génie des

* L'expression *Cîntarea României* (le chant de la Roumanie) est empruntée au titre d'un poème en prose attribué à la plume de Alecu Russo, l'un des écrivains de la génération des révolutionnaires de 1848. Le poème fut publié par Vasile Alexandri dans la revue *Romania Literara*.

peuples» avaient su émouvoir les porte-parole des idées de la France progressiste de l'époque, en traduisant les premiers recueils de «poésie populaire» qui surent rencontrer le goût du Romantisme révolutionnaire. Ils servaient ainsi la cause de cette intelligentsia émigrée qui cherchait des alliés auprès des grandes puissances occidentales pour conquérir leur indépendance nationale[1].

Si la poésie populaire et plus particulièrement la *doina* d'Alexandri[2] fut alors mise au service des revendications de ce «printemps des peuples», c'est elle que nous retrouvons comme favorite du répertoire de Zamfir, à nouveau mobilisée pour émouvoir et conquérir, non plus une élite intellectuelle, mais un public saturé de musique pop par les mass media et à la recherche d'un «ressourcement» musical. Bien que le public soit trompé sur la marchandise qu'on lui vend et que le vendeur soit lui-même abusé par son propre produit, conviction et ferveur seront de la partie et chacun y trouvera son compte.

Pour comprendre ce qui précède, il faut se souvenir que lorsque Zamfir débarque en Occident, d'autres virtuoses de la flûte de Pan ont déjà préparé le terrain. A l'exposition universelle de Paris déjà (1889), le public découvrait la flûte de Pan sous les doigts d'un Angeluş Dinicu. Puis, dans l'entre-deux-guerres, c'est la figure de Fanica Luca, également célèbre comme chanteur de romances, qui s'impose lors de tournées internationales. C'est encore lui qui devient chef de file d'une école de flûte de Pan créée à l'initiative du nouveau régime, et qui reprend la vieille tradition des ménétriers tsiganes professionnels. De cet enseignement sortiront des interprètes comme Radu Simion ou Simion Stanciu qui appartiennent à la même génération que Zamfir et se tailleront aussi un petit succès international.

Pourquoi, dès lors, ce «phénomène Zamfir»? Le vedettariat a ses lois, mais cela n'explique pas tout.

Je risque ici une hypothèse: parmi ces virtuoses d'un instrument dont le nom antique n'est pas pour déplaire à notre recherche d'archaïsme, il s'en est trouvé un, mieux placé pour suggérer l'idée de *continuité* de la culture traditionnelle roumaine depuis l'origine de son peuple. Seul Zamfir offrait à la fois ces qualités de virtuose, et un profil de «vrai» Roumain compatible avec l'image du «berger des Carpathes»: car Zamfir fait figure d'exception au sein d'une autre tradition, celle des ménétriers tsiganes dont on connaît l'importance dans la vie musicale de cette partie de l'Europe. Le rôle de ces *lăutari* est d'ailleurs complexe, puisqu'ils sont parfois les garants d'une certaine mémoire collective, là où la paysannerie abandonne ses propres traditions musicales. C'est le cas de certaines régions comme l'Olténie où les petites formations de musiciens paysans qui se produisaient lors de circonstances telles que noces ou fêtes villageoises, ont rapidement cédé la place à ces ménétriers tsiganes qui ont appris le

---

[1] Voir Alexandri (1982) et Mesnil (1983).

[2] V. Alexandri (1982:223, note) définit les *doine* (pl. de *doina*, n.d.l.r.) comme «des chants d'amour, de tristesse et de nostalgie (*dor*), des pleurs mélancoliques de l'âme roumaine dans toutes les circonstances de sa vie».

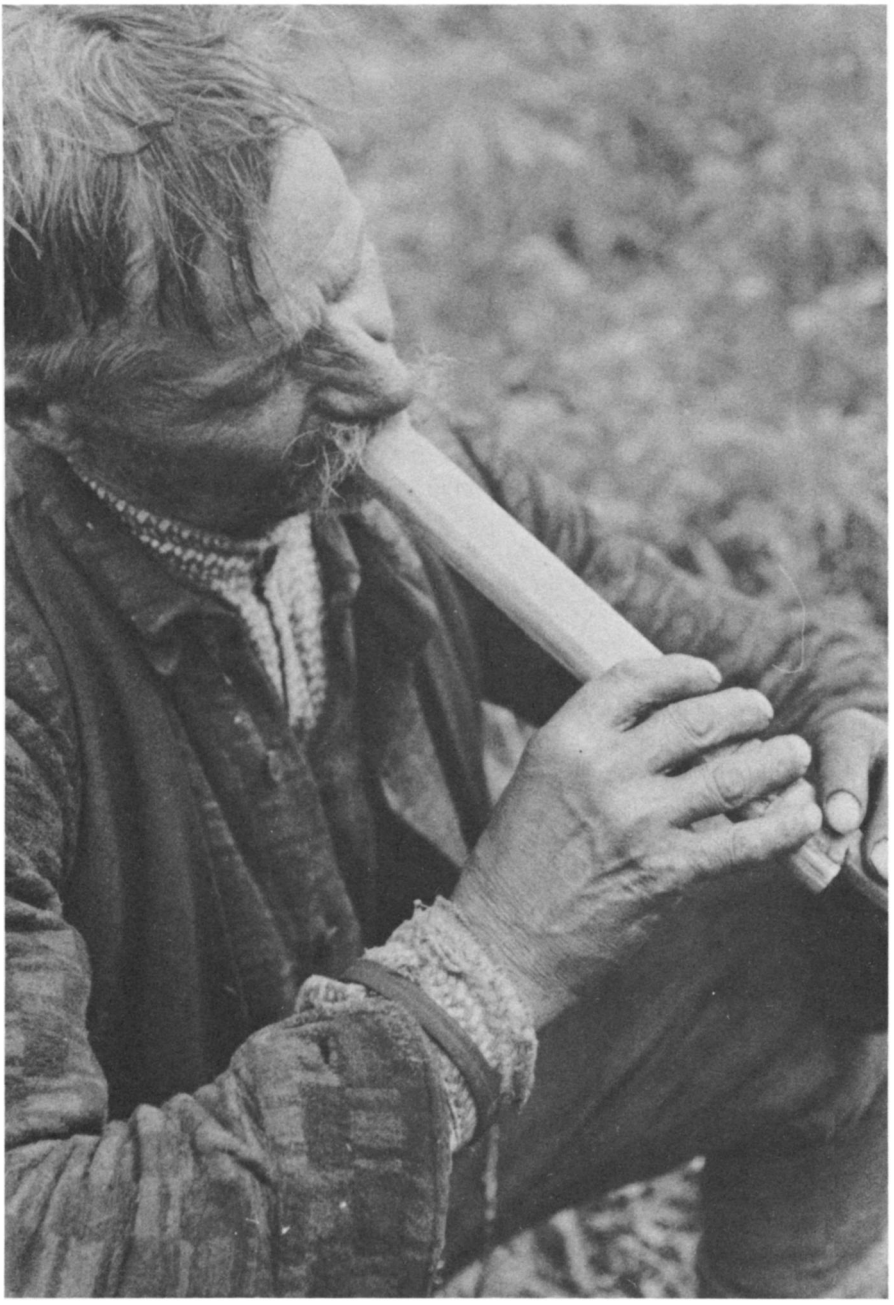


Fig. 1: Le vieux «Tsantsa» est spécialiste dans l'interprétation du rôle de l'Ours des mascarades de Nouvel An. Il interprète ici une *doina* sur sa flûte. Village de Vîrful Cîmpului (Moldavie du Nord), juin 1970. (Photo: M. Mesnil).

répertoire souhaité pour ces fêtes. Ces «professionnels» au service de la paysannerie ont ainsi pris en charge une tradition musicale locale ou régionale qui va resurgir grâce à eux dans le folklore urbain, tout en exerçant à son tour une influence urbaine sur la paysannerie. En effet, l'autre aspect du rôle joué par ces professionnels de la tradition musicale orale concerne précisément ce folklore urbain que nous avons trop souvent confondu avec la musique «tsigane»[3]. Ce sont les mêmes *lăutari* que nous retrouvons dans les évocations «couleur locale» des villes de l'avant- et de l'entre-deux-guerres; de bistrot en restaurant et de table en table, ils animent les soirées en chantant leurs rengaines selon le goût du client. Et le «client», c'est ce monde de contraste, fait de paysannerie mal dégrossie et d'urbanisme mal enraciné; de boyards venus s'égarer un soir dans les *mahale*[4] pour oublier que la page de leur histoire est en train d'être tournée; un monde où se rencontrent des regards encore embués dans les fastes de l'Orient et déjà chargés des rêves de modernité.

C'est la mosaïque humaine qu'évoque P. Morand dans son *Bucarest* au pittoresque parfois douteux, ou encore le monde déjà nostalgique d'un Matei Caragiale[5].

Mais revenons-en à notre chantre de la «roumanité» des années 1965 à 1970. Il est lui aussi le produit d'une formation musicale urbaine, puisqu'il commence ses études dans un «lycée de musique» à Bucarest et poursuit sa formation au Conservatoire Ciprian Porumbescu, également à Bucarest. Et de fait, c'est à la ville que l'on peut encore apprendre l'art de cet instrument, car il y a longtemps déjà que les Carpathes ont cessé de se faire l'écho des plaintes de la syrinx dont, soit dit en passant, le nom roumain de *nai* n'indique aucune filiation avec la mythologie antique, contrairement à son équivalent français ou anglais (*Panpipe*).

Gheorghe Zamfir va alors permettre de joindre deux termes contradictoires, afin d'effacer leur incompatibilité historique au profit d'une illusion de continuité culturelle dont la Roumanie officielle et la petite bourgeoisie post-révolutionnaire qui s'en fait le relais, tenteront de multiplier les effets. Formé à l'école urbaine grâce à une tradition largement prise en charge par les Tsiganes

---

3 Il s'agit d'une musique jouée par les orchestres tsiganes, mais qui est en fait, selon l'expression de Béla Bartók, «une musique savante à caractère populaire». A Budapest, où ce type de musique s'est particulièrement développé, elle est connue sous le nom de «Magyar notak». Sur l'influence mutuelle des folklores musicaux paysan et urbain, voir par exemple G. Ciobanu (1979).

4 *Mahale* est le nom qui désigne les faubourgs dont l'ambiance balkanique n'a pas manqué de fournir une source d'inspiration à la littérature.
C'est le poète populaire Anton Pann, né à la fin du XVIIIe siècle, qui s'est fait le premier porte-parole de ce folklore urbain; on lui doit l'expression de «chant de *mahala*» (*cîntec de mahala*) qui désigne ce folklore musical influencé par l'Orient, et dont les faubourgs de Bucarest semblent avoir été un lieu privilégié de manifestation.

5 Cf. P. Morand (1935). Quelques pages de son «album pittoresque» sont notamment consacrées à cette *mahala*. La *mahala*, dit-il, «c'est le royaume des ruines, c'est l'Orient qui n'enterre pas ses cadavres, qui ne balaie pas ses ordures. C'est le fatalisme appliqué à la destinée des maisons comme à celle des hommes [...]» (p. 135). Voir aussi Matei Caragiale (1929).

Fig. 2: Un groupe de jeunes ont sorti pour nous leurs instruments de musique qui accompagnent la troupe d'interprètes de théâtre populaire du Nouvel An. On y distingue une flûte longue, un tambour (*toba*) sur trépied et un *buhai* (littéralement «bœuf»), instrument exclusivement rituel qui accompagne les souhaits de fertilité du cycle des Douze jours. A l'avant-plan, un jeune homme en costume de théâtre et, accroupi, un autre portant un «masque à gaz», récupération de guerre, qui entre parfois dans ces travestis du Nouvel An. Village de Badauti (Moldavie du Nord), juin 1970. (Photo: M. Mesnil).

lăutari, «Zamfir le Roumain» devient l'incarnation de cette continuité pour l'Occident, mais aussi pour une nouvelle classe sociale à la recherche de son identité nationale[6].

Ainsi donc se trouvent occultées les ruptures que la tradition orale a connues au cours de deux longs millénaires d'une histoire complexe, entre la plainte du vieux dieu arcadien et celle du «berger des Carpathes», garant de l'antériorité du peuplement roumain sur tout autre mouvement de migration (argument d'autorité contre d'éventuelles revendications territoriales). Cette continuité est soulignée avec insistance dans la plupart des textes de présentation qui figurent sur les pochettes des disques de flûte de Pan: on y évoque la légende antique de la nymphe Syrinx transformée en roseau pour échapper à Pan et avec laquelle le dieu confectionne la première flûte qui portera son nom et perpétuera sa plainte.

---

[6] Voir à ce propos Karnoouh 1984.

L'effet de sens «Zamfir» se précise: d'une part, il permet d'affirmer les valeurs d'identité nationale de la Roumanie de 1965, à la fois à l'usage de la nouvelle culture de masse et de l'Occident, prêt à être séduit. Et d'autre part, il sert à occulter la rupture entre une pratique musicale antique et le développement d'une technique virtuose par la tradition des Tsiganes *lăutari* qui constitue elle-même le réceptacle de courants culturels multiples.

Enfin, les prestations de Zamfir proposent une réponse parfaitement adéquate à la demande occidentale du moment, car elles fournissent un exotisme musical qui a tout pour plaire, étant pris pour ce qu'il n'est pas: les derniers accents authentiques d'une culture bucolique qui nous vient du fond des âges et qui purifie notre oreille saturée de la trop bruyante guitare électrique. En témoigne le morceau de lyrisme qu'adresse Marcel Cellier sous forme d'une lettre ouverte à Electrecord, reproduite sur la pochette d'un disque de Zamfir en version bilingue (français-anglais)[7]. Je ne résiste pas à en recopier ici quelques lignes:

> «A force de traîner dans toutes les coulisses de tous les music-hall, d'y ingurgiter du pire et du meilleur et de naviguer dans le no man's land de succédané de Beatles et de souvent maladroits pilleurs de Folklore et de Classique, j'avais fini par perdre mon émotivité [...]. Et brutalement, avec les *cîntece bătrineşti*, Paris s'asseyait à la table des noces paysannes, avec une *hora*, Paris entrait dans la ronde [...] et après s'être laissé aller, pour reprendre son souffle, à la mélancolique rêverie d'une *doina*, Paris se lançait dans une impossible *sîrba* pour finalement se déchaîner dans un obsédant *căluş*. Paris était ces *lăutari* et ces *căluşari*, ces bergers et ces paysans [...][8]».

Comme on le voit, la méprise est totale, et le succès à sa mesure. Elle est d'autant plus aisée qu'entretemps, le répertoire a évolué, car avec Zamfir, on abandonne le côté «*mahala*» et ses accents de nostalgie orientale, au profit d'un répertoire tiré de la musique paysanne roumaine, mais complètement désincarnée: les airs qui accompagnent les moments forts de la vie du village (mariage, *hora* (ronde), sortie de masques) sont subitement projetés sur la scène des cabarets et music-hall d'Occident, et traduits en de nouvelles orchestrations dont la vedette est tenue par cette flûte oubliée des bergers, le *nai*.

---

7 Cf. disque Electrecord *L'extraordinaire flûte de Pan de Gheorghe Zamfir*, collection «Trésors folkloriques roumains», s.d.

8 Les *cintece batrîneşti* (littéralement «chants ancestraux») et les *hore* (pluriel de *hora*, «ronde paysanne») sont avec les *doine* les trois catégories retenues par V. Alexandri (op. cit.) pour désigner la poésie populaire. Il définit les *cintece batrîneşti* ou «ballades» comme de petits poèmes traitant d'événements historiques et de hauts-faits. Les *hore* sont des chants de joie du peuple (cf. op.cit., p. 33). Ces manifestations poétiques correspondent à des chants ou danses populaires.
La *sîrba* est également une danse tout comme le *caluş* (ou *caluşar*), célèbre par le caractère acrobatique de ses figures. Sur les danses populaires roumaines, deux ouvrages ont paru récemment: Bucşan (1971) et Birlea (1982).

On n'en ravive pas moins l'antique légende, ignorant du même coup qu'au sein de cette paysannerie donnée en spectacle sous une forme qui ne lui appartient pas circulent d'autres récits qui racontent également des histoires de flûtes enchantées.

C'est le cas par exemple d'un conte de Transylvanie publié en 1895 par D. Stancescu[9]: «Le jeune homme et l'aigle». Il y est question de deux jeunes filles qui, pour échapper, l'une à un mariage incestueux, l'autre aux poursuites de sa marâtre, sont changées en roseaux au milieu d'un lac. Mais un berger survient qui coupe les deux roseaux pour s'en faire deux pipeaux. Et lorsqu'il veut en jouer, chaque flûte se met à parler par la voix des jeunes filles qui prient le berger de les mener chez l'Empereur...

Ce thème du «roseau plaintif» est répandu à travers toute l'Europe[10]; l'histoire de la syrinx antique n'est donc qu'une variante parmi d'autres, d'un thème qui n'a cessé d'inspirer la tradition orale. Cela nous indique qu'une telle tradition n'est pas dépourvue de toute continuité; mais encore faut-il la chercher là où elle se manifeste réellement.

Quant à ces joueurs de pipeau, ils ne sont pas des créations mythiques; et leur répertoire a certes contribué à enrichir le trésor musical patiemment recueilli par des chercheurs qui ont consacré leur vie à l'étude systématique de ce type de traditions. Les travaux d'un Béla Bartók ou d'un Constantin Brăiloiu[11] sont autant de jalons qui nous guident aujourd'hui sur le chemin de la connaissance de ces cultures orales en voie d'extinction.

---

9 Cf. «*Flacaul şi pajura*» *in* Stancescu (1895).

10 Voir par exemple le thème d'une romance portugaise «Peregrina» *in* Puymaigre (1881).

11 Les œuvres de l'ethnomusicologue roumain C. Brăiloiu ont été récemment republiées chez Editura Muzicale à Bucarest par les soins d'E. Comişel, édition partiellement bilingue (roumain-français). Le volume V a paru en 1981.

Bibliographie

ALEXANDRI Vasile
1866 *Poezi popolare ale românilor.* Bucarest. [Traduction française: Bucarest: Minerva, 1982].

BIRLEA O.
1982 *Eseu despre dansul popular romanesc.* Bucarest: Carta Romaneasce.

BUCŞAN A.
1971 *Specificul dansului popular romanesc.* Bucarest.

CARAGIALE Matei
1929 *Crai de curtea Veche.* Bucarest. [Traduction française: *Les seigneurs du vieux castel.* Lausanne: L'Age d'Homme, 1969].

KARNOOUH Claude
1984 «Une genèse allégorique du politique; le folklore». Paris. [ronéo].

MESNIL Marianne
1983 «Entre nationalisme et romantisme: naissance d'une discipline», *Revue de l'Institut de sociologie,* Bruxelles, 3-4: 455-66.

MORAND Paul
1935 *Bucarest.* Paris: Plon.

PUYMAIGRE Comte de
1881 *Romanceiro* (Choix de vieux chants portugais...), Paris: Ernest Leroux.

STANCESCU D.
1895 «Flacaul şi pajura», in: *Glume şi poveşti.* Republié in: Niscov V., *cele Trei Rodii aurite,* Bucarest: Minerva, 1979. [«Le jeune homme et l'aigle» *in Farces et contes*, republié *in Les trois fruits d'or*].

ALLA TURCA – ALLA FRANCA
Les enjeux de la musique turque

Ahmed Kudsi Erguner

Un homme se présente un matin à la porte d'un *tekké* (couvent) de derviches tourneurs. Mandaté par la Cour, il vient chercher un enfant dont la réputation de chanteur est parvenue jusqu'au sultan Sélim III, musicien (joueur de *ney*) et protecteur de la musique. C'est ainsi que la musique traditionnelle savante gagna un illustre musicien appelé Ismaël Effendi (1777-1845).

Deux siècles plus tard, dans le même pays (la Turquie), dans la même ville (Istanbul), un enfant de onze ans se fait chasser des studios de la Maison de la Radio, alors qu'il était invité à participer à une émission musicale consacrée aux enfants. L'encouragement à la musique traditionnelle étant formellement interdit, cet enfant, Kudsi Erguner, joueur de *ney,* se trouvait donc là «par erreur»...

Ces deux anecdotes illustrent un changement radical dans le comportement du pouvoir à l'égard de la musique traditionnelle. On imagine difficilement aujourd'hui en Europe que des autorités ou des personnalités politiques prennent des décisions dans des domaines qui échappent de si loin à leurs compétences; alors qu'en Orient, un représentant du pouvoir peut aisément prendre des mesures sans consulter des spécialistes éminents – mesures risquant de nuire à la vie culturelle d'un peuple tout entier. C'est une pratique courante dans certains pays du tiers monde de décréter du jour au lendemain l'adoption d'un nouvel alphabet, la modification de la tenue vestimentaire, l'interdiction de certains mots, sans recontrer aucune résistance. Aujourd'hui cependant, la situation est devenue paradoxale: les pouvoirs politiques du tiers monde tentent par tous les moyens de propager chez eux la culture européenne sous toutes ses formes (y compris musicale), alors que l'Europe s'est mise quant à elle à la recherche des traditions musicales les plus authentiques, issues des cultures non européennes. Si l'on peut laisser à d'autres le soin d'analyser ces volontés d'adaptation à la culture occidentale, il n'en est pas moins important de distinguer entre civilisation et culture, car les pays qui ambitionnent de s'intégrer à la

Fig. 1: Kudsi Erguner (*ney*) et Nezih Uzel (*bendir*). Photo: Ateliers d'ethnomusicologie, Genève.

civilisation moderne sont amenés à renoncer *ipso facto* à leur identité culturelle. En bref: l'acquisition d'un poste de radio, objet «moderne» par excellence, oblige-t-elle à écouter la musique de ceux qui l'ont inventé?

Le dilemme de la Turquie moderne

Parmi les nombreux pays qui se trouvent étirés entre la «modernité» et l'authenticité culturelle, la Turquie est un exemple significatif:

> «Nous devons habituer les oreilles à la musique polyphonique européenne de la même manière que nous avons réussi à mettre le chapeau occidental sur 20 millions de têtes»[1].

Ou encore:

> «Il nous faut éviter tout acte critique qui s'oppose au système occidental, car cela pourrait nous créer un grand dommage. Bien au contraire, notre tâche consiste à faire connaître ce système aux masses, et nous devons les éduquer au moyen de la force expressive de la musique occidentale. Voilà un devoir essentiel incombant à l'homme d'art!»[2].

Ces deux extraits montrent combien les intellectuels et les artistes turcs sont convaincus des bienfaits d'un changement culturel radical, en particulier dans le domaine musical. Ce genre d'arguments solde une évolution entamée il y a deux cents ans.

Jusqu'au début du XVIIIe siècle, l'Empire ottoman connaissait deux expressions musicales. D'une part, la musique traditionnelle savante, développée à la Cour par les élites lettrées et les soufis (en particulier les mevlevis, ou derviches tourneurs); c'était une musique très raffinée et subtile, liée au Diwân[3]. D'autre part, la musique populaire, riche des diversités régionales de l'Empire, qui exprimait une littérature variée dans un langage simple. Les différences entre ces deux univers musicaux étaient énormes sur tous les plans.

A partir du XVIIIe siècle, la Cour, puis les élites portent un intérêt croissant à la musique occidentale qui vient ainsi s'ajouter comme troisième genre musical à la culture ottomane et en reflète bien d'ailleurs l'orientation multiculturelle. Or, au fur et à mesure que l'Empire se mue en État-nation, cette dernière est menacée. La fondation de la République, en 1923, exige une culture natio-

---

1 Bedii Sevin, Journal *Ulus*, 30 octobre 1950.

2 Halil Bedii Yönetken, Journal *Akşam*, 10 février 1950.

3 Diwân: nom donné à la littérature savante.

nale et, par voie de conséquence, une musique nationale. C'est dans cet esprit que Mustafa Kemal, fondateur de la République, donne des directives précises pour l'élaboration de la musique nationale dans son discours d'ouverture de l'Assemblée nationale, le 1er octobre 1934:

> «Cette année nous allons également changer la musique. Je sais bien, chers amis, à quel point vous souhaitez le progrès de la jeunesse nationale en ce qui concerne les beaux-arts. La musique joue un rôle de première importance dans ce projet. Le critère de progrès d'une nation réside dans son adaptation au changement et dans la transformation de la musique. Il faut réunir les hautes pensées et les sentiments les plus fins de la nation, les broder avec les dernières règles de la musique. Seule cette démarche permettra à notre musique nationale d'évoluer et de prendre sa place dans la musique universelle»[4].

Dans ses tentatives pour extraire la nation turque de la «multinationale» ottomane, Mustafa Kemal s'est largement inspiré de Ziya Gökalp, philosophe et sociologue contemporain de Bergson: «Notre musique nationale naîtra de la bonne fusion entre la musique occidentale et notre musique populaire»[5]. Ziya Gökalp exclut ainsi totalement la musique traditionnelle dite savante, qui ne représente pour lui qu'une extension de la musique byzantine volée par le célèbre philosophe Fārābi (Xe siècle), c'est-à-dire une musique importée et, de ce fait, non nationale, et aussi une musique artificielle et loin de la nature.

> «Les Orientaux et les Byzantins n'ont pas saisi la justesse des intervalles d'un ton et d'un demi-ton. Ils se sont préoccupés de petits intervalles appelés quarts de tons, qui sont complètement artificiels»[6].

Il continue sa diatribe contre cette musique en la taxant de monodique, car «la vie n'est pas faite d'une seule dimension». En se débarrassant des quarts de ton, il espère aboutir à la création d'une musique polyphonique. En résumé, pour Gökalp, la musique traditionnelle savante dite orientale ne peut pas constituer une musique nationale, parce qu'elle est «malsaine»[7].

La musique populaire, en revanche, appartiendrait à la culture nationale. Et comme notre auteur est convaincu que l'avenir musical réside dans l'adoption de la musique occidentale, il ne lui reste qu'à formuler le programme que voici:

> «Harmonisez les mélodies de la musique populaire selon le système de la musique occidentale, et vous obtiendrez notre musique nationale!»[8].

---

4 Atatürkçülük, volume I, p. 367.

5 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, p. 27.

6 *ibid.*, p. 117.

7 *ibid.*, p. 118.

8 *ibid.*, p. 118.

Pour rendre possible cette transformation, il faut donc interdire la musique traditionnelle savante. Toutefois, si les représentants de la bureaucratie républicaine écoutent Mozart vêtus de leurs smokings, c'est en pyjama qu'ils révèlent leurs goûts orientaux:

> «Je regrette de constater que dans notre pays, l'intérêt pour la musique occidentale n'est pas établi. Peut-être à Istanbul cet intérêt est-il plus vif, mais Ankara s'en désintéresse. Le peu de succès des concerts s'explique peut-être par le fait que nombre de fonctionnaires n'ont pas les moyens de s'offrir des billets. La jeunesse reste plus passionnée par la musique turque. Si cette passion persiste, je crois qu'il n'y aura bientôt plus aucun candidat pour notre métier de musicien occidental. Il faut donc susciter à tout prix un intérêt accru envers la musique occidentale. Je suis persuadé que les compositeurs turcs profiteront plus de la musique populaire que de la musique 'alla turca' [musique traditionnelle savante] qui est sans intérêt pour la musique occidentale»[9].

Dans les années cinquante, la création d'une Maison nationale de la Radio à Ankara et à Istanbul répand une polémique qui était confinée jusqu'alors à la couche sociale dirigeante. La première consigne officielle donnée à la nouvelle institution fut de diffuser uniquement de la musique occidentale afin de la rendre populaire. Cela provoque de nombreuses réactions. Car d'une part, la musique savante traditionnelle est encore présente et vivante, et d'autre part, ses représentants célèbres jouissent d'une large estime en dehors des médias officiels. Ainsi, après quelques années d'interdiction, les deux Maisons de la Radio sont contraintes de réaccueillir des interprètes de la musique traditionnelle savante.

A cette époque même, la vie politique turque est marquée par l'instauration du bipartisme et l'arrivée au pouvoir du Parti démocrate, nouvellement créé, qui accorde un droit d'existence à la musique dite savante et encourage des recherches dans le domaine de la musique populaire. Cette fois-ci les réactions critiques n'émanent plus des milieux traditionalistes, mais des cercles kémalistes:

> «Les bruits courent que les "alla-turquistes" (partisans de la musique traditionnelle savante) font des crises de nerfs... Leur colère est telle qu'ils n'hésitent pas à dire: "Notre peuple n'a pas besoin de Bach, Beethoven et Schumann..." Sans doute cela leur passera. De nombreuses manifestations se sont calmées après les avertissements venus des hautes autorités. Je ne comprends pas pourquoi ces messieurs se plaignent. Ils devraient plutôt se réjouir de la situation, car le projet révolutionnaire d'Atatürk (faire évoluer notre peuple jusqu'au niveau de ceux qui s'expriment au moyen de la musique moderne d'expression occidentale) semble pour l'instant être lettre

---

[9] Halil Onayman, *Akşam*, 21 février 1950

morte. Preuve en est qu'une musique interdite du temps d'Atatürk occupe aujourd'hui, avec ses lamentations, les meilleurs moments de notre radiodiffusion. Quand je pense aux efforts de nos musiciens "alla franca" (partisans de la musique occidentale) pour faire apprécier cet élément du monde civilisé, je ne puis m'empêcher de dire que, s'il y a des laissés-pour-compte, ce ne sont pas les "alla-turquistes" mais bien nous!»[10].

La musique véhicule même une remise en cause de la révolution kémaliste. Les traditionalistes justifient leur position en rappelant que Mustafa Kemal appréciait en privé la musique traditionnelle savante. Les modernistes, en revanche, s'appuient sur les discours officiels qui prônent le passage irréversible à la musique occidentale:

«Ces derniers jours, nombreux sont les efforts visant à sortir la musique "alla turca" des *tekké* (couvents de derviches tourneurs), des palais du Sultan et de son dernier refuge, les musées. Mais, fait étrange, bien que la Radio d'Istanbul (qui se doit de diffuser la civilisation) lui accorde une place toujours plus grande, cette musique reste inerte, comme elle l'a été pendant des siècles. Je pense qu'il est grand temps de définir ce qu'est cette musique et ce que cache la passion "alla turca" face à notre révolution moderne depuis Atatürk. Il est impossible aujourd'hui pour un homme moderne de préférer ces compositions, souvenirs d'une époque révolue, avec ses quarts de tons, ses intervalles étranges et ses poèmes incompréhensibles qui provoquent bien des lamentations chez les ivrognes [...]. Si, dans notre pays, l'art ne fait aucun progrès, c'est à cause du mysticisme des "alla-turquistes". Ne se rendent-ils pas compte des progrès du monde civilisé? La civilisation ne connaît pas les quarts de tons, et vouloir attendre que ceux-ci soient acceptés revient à refuser le progrès et à trahir la patrie par ignorance. Sans doute, l'avenir de la musique est dans la voie suivie par le monde civilisé et, en tant que témoignage du passé, cette musique sera enseignée par des professeurs d'histoire de la musique»[11].

L'enjeu de la musique «nationale»

Toute cette polémique se résume dans quelques idées maîtresses guidant successivement la politique officielle en matière musicale. Tout d'abord la volonté de supprimer totalement la musique traditionnelle pour y substituer la musique occidentale, afin de rattraper le retard vis-à-vis de la musique européenne, comme l'a fait Atatürk en interdisant pendant plus d'un an la musique

---

[10] Cemal Reşit Rey, musicien officiel attitré d'Atatürk, dans *La Revue philharmonique* 18, 1950.

[11] Baha Calt, *La Revue des Arts* 3, 1950.

turque traditionnelle. Les musiciens de l'entourage du fondateur de la République l'encouragent dans cette démarche, en soutenant que cette solution aboutirait à une «nouvelle musique» par l'«éducation des oreilles». Ils affirment même que cette direction permettrait de mieux comprendre le patrimoine musical traditionnel. Le commentaire de Cemil Reşit Rey, le «père de la musique républicaine», est à cet égard significatif:

> «Pour entendre véritablement la musique de Ytrıq, Hafiz Post ..., il faut avoir pénétré véritablement et avoir joué les œuvres de Bach, Beethoven, Mozart, Wagner, Debussy [...]. Nous devons sauver notre musique monodique de ces personnes bornées qui n'ont écouté dans leur vie que de la musique monophonique, sans rien comprendre, car ces gens n'ont qu'une seule oreille!»[12].

Les apôtres de cette tendance sont tous des musiciens ayant fréquenté les conservatoires des grandes capitales européennes. Cemal Reşit Rey et aujourd'hui ses élèves Nevit Kodalli, Hikmet Simsek – pour ne citer que ceux-là – perpétuent cette influence. La deuxième idée maîtresse est la volonté de supprimer la musique traditionnelle savante, héritage d'un passé «non national». Tout en développant des recherches dans le domaine de la musique populaire, de sorte qu'elle puisse servir de matériau de base pour créer une nouvelle musique turque dans le contexte d'une «nouvelle civilisation», on tente de supprimer la musique traditionnelle savante. L'initiateur en est Ziya Gökalp, déjà cité, qui s'insurge contre les quarts de tons et préconise l'harmonisation, selon le système musical occidental, de la musique populaire. Son point de vue se fait jour au moment même (les années cinquante) où l'art de la musique traditionnelle savante est plus vivant que jamais. De grands maîtres de cette musique (ainsi que l'héritage musical lui-même) se trouvent enterrés vifs, pour ainsi dire. On parle de cette musique comme de l'apanage d'un passé lointain, comme d'un document «historique» méritant qu'on l'étudie. En poursuivant cette idée, un des leaders de ce courant, Adnan Saygun, participe dans le monde entier à des conférences très érudites sur la musique modale. On relève également d'autres attaques de la part de musiciens soi-disant progressistes, comme Baha Calt:

> «De part ses liens avec le *tekké*, l'ancienne musique appartient à l'histoire [...]. Pourquoi donc transporter les temps anciens jusqu'à nos jours? A quoi bon jouer du *bendir*, du *ney*, du *ud*, puisque ces instruments de musique "alla turca" appartiennent depuis longtemps déjà à l'histoire? Pourquoi persister à tourner en rond dans un labyrinthe de quelques octaves, à accumuler les quarts de tons dans une ère d'harmonisation et de progrès?»[13].

---

[12] Cemal Reşit Rey, *Akşam*, 13 mai 1950.

[13] Baha Calt, *La Revue des Arts* 2, mai 1950.

Fig. 2: Constantin Brăiloiu (à gauche) et Ahmed Adnan Saygun au Colloque de Wégimont, 1956. Photo: Archives Samuel Baud-Bovy.

Les musiciens appartenant à ce courant rencontrent un appui et une collaboration active auprès d'interprètes de musique populaire comme Muzaffer Sari-Sözen et Sadi Yaver-Ataman qui, à l'image de Béla Bartók, parcourent l'Asie Mineure pour en recueillir les répertoires. Grâce à leurs recherches, beaucoup de mélodies ont pu être utilisées par de jeunes compositeurs comme Erkin-Saygun, Akses ou Tuzün. Mais la création d'ensembles de musique populaire destinés à jouer ces répertoires régionaux n'a fait qu'éloigner de plus en plus la musique populaire de ses racines. Par ailleurs, la nouvelle musique n'a jamais réussi à se substituer à la musique populaire, malgré les appuis officiels sur lesquels elle compte pour se créer une large audience:

> «Toutes ces disputes entre les différentes musiques ne concernent que les cinq cent mille personnes qui habitent les grandes villes. Si l'on pense au nombre de ceux qui écoutent la musique polyphonique [...] je me demande pour qui travaillent les compositeurs de cette nouvelle musique turque?»[14].

[14] Ferit Alnar, *Akşam*, 18 février 1950.

Une troisième idée maîtresse réside dans la réforme de la musique traditionnelle savante. Devant la menace officielle, beaucoup d'interprètes de musique traditionnelle savante s'effacent. Dès lors, cette musique ne s'adresse plus qu'à un cercle intime d'auditeurs passionnés. Mais, vers les années quarante, des personnalités comme Huseyn Saydettin Arel et Suphi Ezgi se mettent à combattre les accusations d'anti-nationalisme portées contre cette musique. Arel, dans une revue qu'il a créée, s'attache à démontrer que la musique traditionnelle savante n'était ni arabe ni iranienne ni byzantine, mais essentiellement turque. Pour ces musicologues, il s'agit bel et bien d'un héritage national, et une petite réforme suffirait pour qu'elle devienne l'expression musicale de la République. A l'instar des partisans de la musique populaire, ils s'acharnent à fixer un répertoire et à formuler une théorie musicale qui ne correspond d'ailleurs pas toujours à la pratique de cette musique, pour s'atteler ensuite à la tâche de composer des œuvres polyphoniques. Un des élèves d'Arel, Ercument Berker, fonde un ensemble («A cappella»), tandis que son maître crée dans les années cinquante un «Centre de musique traditionnelle savante progressiste». Ainsi, les musiciens se divisent en deux groupes. D'une part, les partisans farouches de la musique monodique et, d'autre part, les partisans d'Arel avec leurs naïfs essais d'harmonisation.

Plus tard, le fils du célèbre joueur de *tanbur* Tanburi Cemil Bey, Mesud Cemil, crée, à mi-chemin entre les deux courants, un grand ensemble au sein de la Radio d'Istanbul à l'image des grands orchestres européens. L'échec des tentatives polyphoniques se transforme alors en une nouvelle approche destinée à donner à la musique traditionnelle savante le travestissement nécessaire à se faire admettre dans la «nouvelle ère». Ce courant bénéficie de l'appui de l'État. Aujourd'hui, un conservatoire d'État pour la musique traditionnelle savante et populaire et de grands ensembles appelés «Chœurs d'État» existent grâce à l'effort accompli par ces musicologues. Nevzat Akliq et Ercument Berker en assurent actuellement la direction.

> «Il faut aujourd'hui, et sans perdre du temps, enseigner la théorie de la musique classique aux radios d'Ankara et d'Istanbul et dans les conservatoires de ces villes [...]. Et pour créer une musique polyphonique turque, il est indispensable de connaître la musique "alla turca". C'est ainsi que les compositeurs turcs pourront contribuer par de grandes œuvres à la musique occidentale»[15].

Une quatrième et dernière idée maîtresse consiste dans la préservation de l'authenticité de la musique traditionnelle savante et populaire. Dans les années soixante, toutes les tendances nouvelles sont renforcées, tandis qu'une poignée de musiciens partisans d'une pure authenticité se trouvent toujours ré-

---

[15] Refik Fersan, *Akşam*, 24 février 1950.

duits à un cercle d'intimes. Seule la nomination de Ulvi Erguner à la direction de la musique de la Maison de la Radio a permis à la musique traditionnelle savante de sortir de son isolement forcé. Il contribue à maintenir la liberté de recherche et d'expression d'une musique aussi authentique que possible, sans nier l'existence d'autres courants musicaux. Des troubadours indépendants (*aşık*) peuvent aussi s'exprimer librement, malgré le mécontentement manifeste des chefs des grands ensembles de musique populaire. Beaucoup d'autres représentants de la musique traditionnelle savante, rejetés auparavant par les partisans progressistes d'Arel, ont ainsi également pu avoir accès à la radio. Restreinte jusqu'alors à une expression réformée (un répertoire limité joué par des chœurs dirigés à la baguette), la musique traditionnelle savante est soudainement présente sous une multiplicité de formes et de répertoires. Cette ère d'« ouverture » se termine par un procès d'État à l'encontre de Ulvi Erguner, accusé d'être « arriéré ».

Malgré ces difficultés, des musiciens de la nouvelle génération ont néanmoins eu l'occasion de prouver l'essor des recherches dans le domaine de la musique traditionnelle.

Les principaux courants musicaux de la Turquie actuelle

Les controverses politiques autour de la musique ont eu pour conséquence une confusion des genres musicaux dans la Turquie moderne. Il est même devenu très difficile de distinguer la musique traditionnelle savante de la musique dite de variétés. De plus, l'expression actuelle de la musique populaire se trouve très éloignée de son terroir. D'une manière générale, on peut distinguer neuf grandes tendances musicales dans la Turquie contemporaine:

- La musique classique européenne, parfois enrichie de compositions turques, qui est soutenue officiellement par l'État.
- La musique polyphonique turque, arrangée d'après la musique populaire et également soutenue par l'État.
- La musique classique turque, adaptée de la musique traditionnelle savante selon une conception occidentale; elle est soutenue officiellement par l'État comme étant l'unique expression possible de la musique traditionnelle savante.
- La musique populaire d'État, adaptée selon une conception occidentale et soutenue par l'État.
- La musique de variétés influencée, soit par la musique traditionnelle savante ou populaire turque, soit par la musique occidentale; il s'agit généralement de compositions tant anciennes que contemporaines jouées et chantées dans un style développé dans des music-halls dits casinos; elle est officiellement tolérée dans ses trois expressions.

Fig. 3: Ensemble *fasıl* d'Istanbul: exemple de «modernisation» de l'ensemble traditionnel. Photo: Habib Hassan Touma.

- La musique de variétés arrangée ou composée par des Turcs, appelée aujourd'hui *türk hafif batı* müzigi (musique européenne légère turque); de grandes vedettes de ce genre musical reflétant le show-business européen ont ainsi porté un coup important à la langue turque, en l'adaptant *stricto sensu* à des chansons européennes (déformation de la phonétique); elle est officiellement acceptée par l'État.
- La musique «folk» turque calquée sur le courant folk américain, qui est la forme d'expression privilégiée des intellectuels turcs (par exemple: Esin Afchar); encouragée par l'État, elle consiste en des chansons populaires accompagnées à la guitare.
- La musique «arabesque» issue, d'une part, de l'insatisfaction de toutes les expressions traditionnelles (expressions gelées par les médias officiels) et, d'autre part, du besoin d'une nouvelle littérature. Ce courant, lié au phénomène des migrations vers les grandes villes, a donné lieu à un mélange d'instruments appartenant à la musique populaire savante moderne et exprime une poésie qui touche réellement aux problèmes (même sentimentaux) de toute une population. Créée dans les années soixante par Orhan Genjebai, cette musique – qui est en fait une resurgence vulgaire de l'Orient – se trouve tout de suite bannie par les médias, alors que les disques et les cassettes se vendent par millions. Aujourd'hui, elle occupe le

devant de la scène musicale en Turquie et, à ce titre, menace et inquiète les autorités, car elle traduit la confrontation entre l'Orient renaissant et la volonté officielle d'européanisation. Le destin, l'amour impossible, les illusions de ce monde: autant de sujets qui sont le contenu même de toute la littérature traditionnelle et qui réapparaissent aujourd'hui comme une plante sauvage et indésirée. Une commission a été formée par l'État afin de contrôler et de contenir l'influence de cette musique. Sans l'accord de cette commission, aucun disque ni aucune cassette ne peut être édité ou diffusé. Précaution peu efficace devant l'engouement populaire pour ce genre.

- Enfin, la musique «arabesque» européenne, genre créé en 1988 par Ahmet Kaya, qui correspond à la musique arabesque, à la différence qu'elle se veut politiquement engagée.

Cette classification ne présente que les grandes tendances de la mosaïque musicale de la Turquie moderne. Nous avons volontairement omis de mentionner la musique traditionnelle savante, car elle n'y est pas considérée comme un courant musical. Elle se limite à la présence de quelqués rares musiciens, contraints de se mêler à d'autres courants musicaux que ceux dont ils sont issus.

Conclusion

Cet aperçu de la vie musicale d'un pays – et qui pourrait sans doute être appliqué à d'autres pays musulmans – fait apparaître l'échec de la volonté d'un changement radical dans la culture d'un peuple. La musique ne peut exister sans liens avec la totalité d'un univers culturel, et cet univers perd son sens en dehors de la pratique culturelle. Il est difficile d'entraîner des millions d'individus d'un univers à un autre – quels que soient les moyens et la force mis en œuvre.

L'AUTRE OREILLE
Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient

Jean During

> «Dans le *samā'*, les soufis écoutent un autre son qui vient du trône divin...
> Toi tu écoutes la forme de la musique, mais eux, ils ont une autre oreille!»
>
> Mowlānā Jalāloddīn Rūmī

Dans la culture islamique, la réflexion sur la musique est dominée par la question de son pouvoir sur le corps et l'âme. Ce pouvoir est au centre des discussions et des mythes, en particulier dans la pensée soufie. En dehors des ouvrages scientifiques, la plupart des traités consacrés à la musique commencent d'un côté par poser le caractère transcendant de la musique comme création divine, pratique angélique puis initiatique, et de l'autre, par constater son pouvoir immanent sur les êtres, même dépourvus de discernement, comme les nouveaux-nés ou les animaux. Sur les causes de l'impact de la musique elle-même, ces traités ne proposent que des explications métaphysiques, et donnent parfois l'impression que la musique est réduite à une métaphore de la métaphysique. Toutefois, il est possible d'aller plus loin dans l'élucidation du pouvoir de la musique – ou de son mode de fonctionnement – en se référant à l'anthropologie traditionnelle, aux coutumes des derviches, aux règles du concert spirituel ou *samā'*, aux nombreuses anecdotes sur cette pratique, et surtout en interrogeant les représentants actuels de ces traditions artistiques et spirituelles. En effet, le Moyen-Orient a conservé de nombreuses traditions musicales régionales plus ou moins liées à la mystique, qui offrent un champ d'investigation d'une richesse exceptionnelle.

Dans les pages qui suivent, nous reposerons donc la question du pouvoir de la musique, ou des «musiques à pouvoir», en nous appuyant sur des idées, des pratiques et des faits courants de nos jours dans les traditions sacrées (et éventuellement profanes) de l'Orient islamique. Nous en tirerons accessoirement quelques principes de portée plus générale susceptibles d'intéresser ceux qui voient dans ces arts autre chose qu'un agrément pour l'oreille.

Ce domaine s'approche nécessairement par deux voies: la musique elle-même (dans sa forme et sa substance), et le sujet qui la pratique et qui l'écoute, perspective qui englobe la psychologie de l'audition, les représentations, les conditions générales et le contexte. Nous emprunterons ces deux voies en pre-

nant en compte ce que les intéressés eux-mêmes en disent et en livrant nos propres observations. Devant l'ampleur du sujet, nous sommes obligés de condenser cet exposé à l'extrême et de nous contenter souvent d'allusions. Le lecteur pourra trouver des développements, des arguments et des références à des faits précis ou à des sources bibliographiques dans deux de nos ouvrages abrégés ici ME et MM[1].

LES CONDITIONS GÉNÉRALES DU CONCERT MYSTIQUE

Dans la plupart des traités soufis classiques les conditions du concert spirituel (*samā'*) sont soumises à trois facteurs: *zamān*, *makān*, *ikhwān*, le temps, le lieu, les adeptes (les «frères»).

L'unité des participants

Les règles concernant les adeptes sont de diverses sortes. Traditionnellement elles visent à définir quelles personnes doivent être exclues du *samā'*: les critères semblent avant tout désigner ceux qui dérangent l'assemblée par leur comportement ou les pensées qu'ils nourrissent ou suscitent. Mais en fin de compte, la condition principale de la réussite d'un *samā'* ou d'un *dhikr*[2] peut se résumer en une formule: l'union des participants.

Mais d'abord pourquoi l'union? Sans doute parce que l'union fait la force: dans un groupe bien soudé, l'émotion gagne tous les participants comme un courant qui passe. Les sujets plus émotifs entraînent les autres. Il est donc important que l'effet soit homogène, que les différences individuelles s'estompent, que tous reçoivent les mêmes impressions et y répondent. Dans un groupe désuni, certains sont des poids morts: ils n'entrent pas dans le jeu et leur comportement affecte la performance et l'attitude des autres. Ce principe vaut pour les petits groupes aussi bien que pour les grands. L'union ou unité peut s'envisager à plusieurs niveaux:

- L'unité en esprit. Elle se réalise spontanément du fait que les adeptes adhèrent tous à la même culture, idéologie et doctrine. (Ce principe vaut aussi pour les musiques d'art. Dans la tradition persane, il est bien connu que

---

[1] ME: During 1988; MM: During 1989.

[2] Dans ce cas précis, séance d'invocation collective. *Dhikr* se prononce «zikr» ou «zekr» dans l'islam non arabe. Les concepts arabes tirés du contexte culturel iranien sont transcrits ici selon le système persan.

certains maîtres répugnaient à jouer s'il se trouvait dans l'assemblée des personnes incapables d'apprécier leur art.)

- L'union de cœur. L'unité spirituelle ne se réalise que si rien ne vient troubler la concentration requise. Les soufis recommandent à l'auditeur de vider sa pensée, de ne pas s'occuper des autres et de se voir seul devant Dieu. Aucun sentiment négatif ne doit interférer, en particulier concernant les autres adeptes.
- L'unité formelle et physique. Elle peut être soulignée par un vêtement rituel ou un signe distinctif; parfois c'est l'orientation rituelle qui joue le rôle de dénominateur commun. Un protocole particulier de salutation indique aussi le nivellement de la hiérarchie entre les adeptes. Lorsques les derviches participent activement, il est important que tous chantent les mêmes paroles, sans changer certains mots au gré de leur disposition intérieure. Néanmoins, chacun est libre d'interpréter les paroles du chantre selon ses propres états d'âme, dans certaines limites (ME: 63; Ghazzāli 1975:485).

L'unité peut être matérialisée par le contact physique. Souvent les derviches se tiennent par la main ou le bras, se balançant de haut en bas ou d'un côté à l'autre; certains entraînent leurs condisciples dans la danse ou dansent ensemble. La mise à l'unisson des corps peut aussi se faire sans contact physique, par les mouvements stéréotypés et la danse.

- Unification sujet-objet: de même que dans la gnose ou «science présentielle» (*'ilm-i huzūrī*) toute distance est abolie entre le connu, le connaissant et la connaissance, de même la performance musicale doit réaliser l'unité, notamment entre le musicien lui-même, la musique et le moyen (l'instrument) (Safvat 1984: 47-8). La musique doit impérativement être assimilée, ce qui implique non seulement de la connaître par cœur, mais de la faire sienne au point de pouvoir la modifier à son gré par l'ornementation, les variations de tempo, les broderies, etc. Jouer une musique ne signifie pas qu'on l'ait comprise, tout comme réciter un texte ne signifie pas qu'on l'ait compris, ni même qu'on en connaisse la langue. Ce n'est que lorsqu'on parvient à paraphraser le texte ou à construire de nouvelles sentences qu'on a assimilé le texte ou la langue. En musique, ce stade correspond à celui de la création et plus précisément de l'improvisation, sur lequel nous reviendrons plus loin.

Un autre aspect de l'unification opère entre le sujet et le moyen (l'instrument et la technique), et entre l'objet (la musique) et le moyen. Tout décalage entre l'idée musicale, la forme et le geste instaure une distance entre les trois éléments. L'adéquation avec le geste ou le mouvement doit être parfaite de sorte que la main ou la voix suive toujours le projet musical sans hésitation ni angoisse. Cela n'implique pas forcément la virtuosité; il est plus important de connaître ses limites techniques et de s'en accomoder. Omettre ce principe conduit à la peur de manquer son but ou, dans le meilleur des cas, à la virtuosité gratuite qui vide le geste de son contenu.

Fig. 1: Derviches de l'ordre des Ne'matollāhi écoutant le chant et le *ney* au mausolée de Shāh Ne'matollāh Vali. Mahān, Iran, 1981. Photo: Jean During.

Il faut enfin veiller à l'adéquation entre la musique et l'auditeur. On jouera donc la musique qui convient à l'auditeur selon son tempérament (les quatre humeurs), son physique, sa position sociale et sa culture. Les anciens traités indiquent les modes à jouer pour chaque type d'auditeur(s) (Behjat al-ruh 1346, *in* Safīuddīn 1967: 87 *sq.*).

Le lieu

Les soufis veillaient à pratiquer les *samā'* dans des lieux appropriés, mais leurs critères n'étaient pas très stricts (ME: 117; Ghazzāli 1975: 397 *sq.*). En revanche, il est évident que le choix de certains lieux, tels que les tombeaux des saints, vise à conditionner l'état psychique des participants et à renforcer l'impact de la musique. L'influence du lieu se ramène souvent à une opposition entre ville et campagne, entre civilisation et nature, le milieu urbain étant moins propice au flux de la vie intérieure que la solitude du désert.

Le temps

Certains *shaykh* disent que l'activité diurne des hommes, motivée par le désir et les passions, crée une sorte de pollution qui enténèbre l'atmosphère spirituelle. La nuit, lorsque tout le monde dort, l'atmosphère s'éclaircit et la communication avec l'au-delà est beaucoup plus aisée, que ce soit à l'état de veille ou dans les songes. C'est sans doute pour cette raison que la majorité des assemblées soufies se tient le soir ou la nuit, et que les veillées sont plus fréquentes que les journées de dévotion.

Plus précisément, les soufis considèrent que chaque heure possède son propre «moment» (*waqt*), c'est-à-dire sa qualité et son effet particuliers. Les moments forts sont le lever du soleil (mais plus encore, la pointe de l'aube, soit une heure avant), le coucher du soleil et la nuit, en particulier de minuit à l'aube. Ces moments-là sont les plus propices à la pratique de la musique.

On peut avancer que l'obscurité s'accompagne d'une baisse des stimulations extérieures et permet l'ouverture des facultés intérieures telles que l'imagination, la concentration, la réceptivité. Les défenses mentales et les verouillages psychiques sont moins forts, ce qui favorise l'accès à des états différents, notamment dans la pénombre, lorsque personne ne voit personne, comme c'est souvent le cas dans les *samā'*.

De fait, en Iran, même les performances de musique profane se font de préférence dans la pénombre, et l'on imagine que dans le passé les derviches s'éclairaient seulement de quelques lampes à huile. A plus forte raison, les *dhikr* de certaines confréries se font dans l'obscurité quasi totale. Les participants ferment les yeux et perçoivent parfois des apparitions, des images symboliques, des âmes, ce qui contribue largement à modifier leur état de conscience.

Les moments forts sont aussi ceux des jours sacrés, en particulier la nuit précédant ces jours. De grandes assemblées de *dhikr* se tiennent à ces occasions.

L'idée d'opportunité dans le temps rejoint celle de l'adéquation de la musique et du moment. Le choix des airs ou des modes en fonction de la nature et du tempérament des auditeurs ne concerne que les assemblées profanes et non les milieux religieux ou soufis qui par définition sont très homogènes. Dans ce cas-là, c'est l'évaluation globale de la situation et du moment qui conduit au choix judicieux des pièces interprétées et permet un impact plus profond sur les auditeurs. Dans certains groupes de derviches kurdes, ce choix est laissé au *shaykh*, qui est censé être clairvoyant et qui sait quels sont les chants qui correspondent à la nature du «moment». D'autres fois, c'est le chantre qui choisit les chants en suivant sa propre inspiration.

Dans la pratique musicale séculière, cet aspect est également très important. On pourrait distinguer deux grands genres de musiques: celles qui s'adaptent aux auditeurs et aux musiciens (comportant donc à certains niveaux une part d'improvisation), et celles auxquelles les auditeurs et les musiciens s'adaptent (ne comportant aucune part d'imprévisible ni de création). Le premier genre relève probablement d'un besoin d'adéquation entre les dispositions subjectives de l'interprète aussi bien que des auditeurs, et le contenu de la musique. Le se-

cond est sans doute lié à une vision protocolaire, voire dogmatique, à une certaine révérence pour un répertoire fixe chargé de valeurs symboliques.

Nous essayerons de cerner maintenant l'aspect le plus mystérieux du pouvoir de la musique tel qu'il apparaît dans les traditions ésotériques islamiques sous le concept subtil d'«effet», *asar*[3].

L'«EFFET» ÉSOTÉRIQUE

Afin d'approfondir le mystère du pouvoir du son et de recueillir des témoignages authentiques, nous avons eu de longs entretiens avec un mystique très estimé, considéré comme le grand détenteur de la tradition de musique sacrée et secrète de l'ordre des Ahl-e haqq du Kurdistan (MM: 510 *sq.*).

Selon les maîtres de cette voie, l'effet de la musique (*asar*) dépend essentiellement de trois facteurs: l'auditeur, ou «récepteur», l'interprète ou «émetteur», la musique elle-même. A ceux-ci il faut ajouter le moyen de transmission, l'instrument. Le troisième point sous-entend que le créateur de la mélodie peut y avoir déposé un pouvoir particulier (*asar*) qui, à lui seul, peut s'avérer efficace. En principe, dit ce maître, toutes les mélodies populaires traditionnelles recèlent, à un degré ou à un autre, un pouvoir semblable. (Remarquons qu'il s'agit là d'une précieuse définition du domaine traditionnel, et de sa ligne de démarcation avec les productions de la culture séculière et banalisée). Ce pouvoir est en rapport direct avec la capacité spirituelle de son créateur et il opère dans les trois éléments de la communication musicale, de façon isolée ou complémentaire. On a donc les combinaisons suivantes:

- Tout d'abord, le cas idéal où tous ces éléments se complètent harmonieusement: sensibilité du récepteur, potentialité du contenu mélodique, art de l'interprétation et pouvoir personnel de l'interprète.
- L'auditeur peut être ému par une musique quelconque, car il y investit lui-même ce qu'il porte en lui. Il est rare que ce seul élément puisse le conduire loin; il existe toutefois des affinités entre telles formes mélodiques et telles dispositions psychiques, intervenant à un moment propice.
- L'effet est bien plus fort lorsqu'il s'agit d'une musique (ou d'une parole) possédant un «pouvoir intrinsèque» (par exemple un air sacré, une mélo-

---

[3] En arabe: *athar*. Le concept d'*asar* renvoie à une conception globale qui privilégie les échanges d'influences entre tous les êtres et objets qui remplissent le monde visible et invisible. La connaissance de ces interactions permanentes et de leur économie, limitées aux préoccupations existentielles fondamentales du sujet, constitue la base d'un comportement juste, en accord avec les lois spirituelles, et donc susceptible d'amener le sujet au salut éternel. En un mot, toute chose possède un ou des «effets» ou «influx» (*asar*) à des titres divers: une pierre, un lieu, une plante, un objet, une parole, un regard, une pensée (en particulier les paroles et pensées des saints), une mélodie.

die traditionnelle, un verset du Coran). Tous les airs n'ont pas le même pouvoir latent, tout comme un brin de paille n'a pas l'aptitude à être lancé, quelle que soit la force avec laquelle on s'y applique.

- Néanmoins l'effet intrinsèque peut être intensifié par l'interprète. Dans ce cas, il faut tenir compte de deux facteurs: l'un, apparent, consiste en l'art subtil de l'interprétation (élément fondamental de la musique d'art, comme nous le verrons plus loin); l'autre, impalpable, tient au rayonnement, au pouvoir personnel de l'interprète. Ce pouvoir est directement en rapport avec la personnalité morale, et en ce sens, la musique agit comme un révélateur du for intérieur de celui qui la pratique (aussi bien que de celui qui l'écoute). Comme «langage de l'âme», ou «nourriture de l'âme» (selon l'expression des soufis), la musique ne permet pas de mentir; ainsi, plus l'âme de l'interprète est pure et parfaite, plus sa musique a un effet spirituel. Si certaines musiques agissent sur le corps et les instincts primaires, c'est en général parce qu'elles sont déviées par les auditeurs car, sauf exception, les musiciens sont considérés comme spirituellement plus clairs que la moyenne des mortels. C'est ainsi que la pratique de la musique traditionnelle se pare de vertus et se parfume de sainteté.

A la limite, il semble que certains maîtres ou saints transmettent leur rayonnement par le support de la musique, mais sans que la forme apparente de la musique s'en trouve affectée d'une manière notoire. Ce cas est extrêmement rare et suppose également, semble-t-il, une certaine aptitude de la part des auditeurs ou récepteurs.

Le charisme personnel est un aspect fondamental de l'effet de la musique, le plus mystérieux et le plus difficile à cerner par la raison et les sens extérieurs. C'est sans doute pour cela que ce qu'on appelle de nos jours «magnétisme personnel» est souvent traditionnellement lié à l'existence supposée d'êtres surnaturels qui assistent les personnes charismatiques. (Il existe toute une hiérarchie d'êtres invisibles, des djinns jusqu'aux anges et aux chérubins, sans omettre la muse des Grecs). De même, pour les exploits de certains «fakirs» (*fuqārā*), tels que l'immunité au feu et la lévitation, le censeur Ibn Taymiyya (m. 1328) invoque la participation des djinns, reléguant ces pratiques au domaine de l'idolâtrie et frappant d'anathème une importante catégorie de derviches (ME:146).

Quelle que soit la manière dont on interprète ces notions de forces invisibles, il reste qu'elles sont liées à des faits et des réalités très marquants, dépassant complètement le cadre de la normalité.

Les êtres invisibles

La participation des «êtres invisibles» est parfois une des conditions mêmes du caractère sacré de la musique. Certains rituels peuvent même être envisagés comme des sortes de sacrifices sonores qui leur sont dédiés. Toutefois, l'intervention des invisibles n'explique pas le fonctionnement et l'efficacité de la mu-

sique, car on peut aussi bien dire que celle-ci est efficace en raison de leur présence, ou qu'au contraire c'est le pouvoir de la musique qui les appelle.

Ainsi, explique un derviche kurde de l'ordre Qādirī: «Chaque formule de *dhikr* possède un maître (*sāheb*), un préposé (*movakel*), c'est-à-dire une entité, un ange qui lui est attaché en particulier, semblable au gardien invisible d'un lieu saint. C'est par ce préposé que le *dhikr* produit sa force spécifique». Lorsque le chantre (*khalife*) joue et chante, il doit établir une relation avec le Trône divin (*'arsh*). Alors les anges écoutent le tambourin (*daf*) et forment dans le monde invisible un cercle de *dhikr*, un *jam'*, et plus précisément une spirale cônique dont le centre pointe vers le haut, comme une ziggourat. Les anges dansent et chantent le long des courbes de cette spirale et le musicien doit se mettre en harmonie avec leur musique. C'est alors que l'effet du *dhikr* devient extraordinaire et que les forces spirituelles imprègnent tout le lieu. Il s'agit donc d'établir une harmonie entre la terre et le ciel et de faire circuler les énergies entre les deux plans afin de bénéficier des grâces du monde céleste» (MM: 284).

Le *tawājud*, le conditionnement

L'intégration de toutes ces notions exige un certain effort, ou au moins une disponibilité du sujet et une activation mentale qui contribuent pour une bonne part à amplifier l'effet de la musique. Les anciens écrits soufis sur l'audition mystique préconisent une telle attitude, le *tawājud*, qui est la condition préliminaire de l'extase (ME:110 *sq.*). Il s'agit à l'origine de se représenter par exemple les attributs divins, les merveilles du monde spirituel, le Jugement dernier, le paradis, le souvenir des saints, etc. Le sens des paroles chantées est aussi largement sollicité, car en général, il ne s'agit pas d'un langage plat et évident, mais d'une langue symbolique dont chaque mot peut se charger de sens variés et profonds. (Cette souplesse sémantique, ce flou est une des conditions de l'impact de cette poésie, chaque auditeur y trouvant son compte). Nous ne nous occupons pas pour l'instant des mélodies ou des supports verbaux censés posséder un «effet» en eux-même, mais seulement de la part active du sujet récepteur. Ghazzāli, le grand théoricien du soufisme note que les auditeurs persans entrent parfois en extase à l'écoute de chants en arabe ou en turc dont ils ne comprennent pas un mot. Ce fait s'explique parce qu'ils projettent dans les mots un sens qui s'accorde avec leur état affectif.

Le degré le plus haut de ce déferlement du sens dans l'écoute est évoqué parfois de la façon suivante: en fait, toute créature (à part l'homme) est constamment en état de louange, de chant, de prière et de danse par amour pour le Créateur. Selon Jīlī (XIIe s.), lorsqu'il arrive au stade de purification et de domination de tous ses attributs humains, l'homme peut percevoir la Divinité par l'organe de l'ouïe spirituelle et entendre alors la voix de tous les êtres. Cette idée se retrouve dans toute la littérature mystique islamique (ME: 50 *sq.*).

Fig. 2: Seyyed Karim, chantre (*khalife*) de l'ordre des Qādirī. Sanandaj, Kurdistan iranien, 1983. Photo: Jean During.

Avant de parvenir à ce stade, l'auditeur ne perçoit les sonorités mystiques des mondes que dans des éclairs fugitifs. Mais précisément, c'est le caractère fugace et éphémère de cette perception intérieure qui confère à l'extase son caractère propre. L'état dont il s'agit n'est pas la transe, mais le plus souvent une sorte de fulgurance sans épaisseur temporelle, bien différente également d'un état prolongé de méditation ou d'enstase. Dans cet état – appellé parfois *waqt*, instant – on perd son objet en même temps qu'on l'atteint («trouver» étant un autre sens de *wajd* ou «enstase»). C'est à cette double détermination que l'extase dans le soufisme doit sa coloration ambiguë de joie suprême mêlée d'affliction. Sans nous étendre davantage sur cette question qui justifierait de très longs développements, qu'il suffise d'insister sur la préparation du sujet. Cette préparation peut être consciente, dans le cas d'un homme voué à la voie mystique, ou latente, dans le cas d'un sujet présentant des dispositions innées; elle peut être délibérée, dans le cas du *tawājud*, l'effort imaginal, éventuellement soutenu par des mouvements ou des danses.

Ainsi, tous les préparatifs préconisés aux adeptes (prières, ablutions, invocations, etc.) n'ont pas une simple valeur rituelle mais visent à ouvrir la voie aux états spirituels. Et pourtant, l'Esprit souffle où il veut, et c'est même lorsqu'il frappe le derviche à l'improviste, à son insu, que le choc est le plus violent. Ici, l'effet de surprise est interprété comme la marque de la pure transcendance divine, de la «grâce surnaturelle» comme disent les théologiens.

LE POUVOIR DES SONS

Théories et idées reçues sur l'effet de la musique

Du côté de l'Occident, les tentatives d'explications du pouvoir de la musique ne s'avèrent guère convaincantes lorsqu'on les étudie séparément. (Cf. à ce sujet la bonne synthèse de Rouget 1980 et MM: 593-608). Nous nous contenterons d'en évoquer les principales.

Réfutons tout de suite la thèse avancée par A. Daniélou (1978: 63) des propriétés intrinsèques de certains rythmes impairs (5, 7 ou 9 temps) qui auraient le pouvoir d'induire la transe. De fait, il semble au contraire que la large majorité des rythmes soufis soit à 4 temps (*qawwālī* indo-pakistanais), parfois à 6/8 (Iran). Les rares rythmes à 9 ou 10 temps se trouvent dans les rituels turcs mevlevi, (mais dans les phases les plus calmes) et *'issawa* du Maghreb (10 temps). Ceux à 7 temps sont par contre courants dans les confréries du Turkestan, mais pas dans les phases ultimes du *dhikr*.

Par ailleurs l'affirmation (du même auteur) que des intervalles particuliers sont plus que d'autres porteurs d'un effet extatique relève d'une idéologie néo-

pythagoricienne suspectée par les Anciens eux-mêmes. La comparaison d'un chant *qalandari* baloutche avec un *āvāz* persan suffit à démentir une telle affirmation: malgré les différences de leurs systèmes acoustiques, leurs éthos respectifs s'avèrent également efficace.

La thèse de l'effet intrinsèque des battements de tambour ne vaut pas davantage. Malgré la présence fréquente de percussions, il est facile de trouver des contre-exemples comme les rites du *jam'* des Alevi d'Anatolie, des Ahl-e haqq du Kurdistan, ou du genre *qalandari* du Baloutchistan qui se passent de percussion. D'un autre côté pourtant, il est difficile de nier l'impact de certains grands tambourins comme le *daf* des derviches Qādirī ou Rifā'ī. Toutefois, le volume sonore doit être pris en considération, ainsi que le fait que le rythme facilite le mouvement, en particulier les mouvements de *dhikr* dont nous parlerons plus loin. Ces rythmes simples mais puissants parlent au corps et demandent une réponse: il est plus facile de les suivre que de subir leur agression en leur résistant passivement. Cette modification de l'attitude et de la conscience normale est un premier pas vers d'autres états de conscience.

On parle volontiers de danses extatiques, en sous-entendant que ces mouvements sont capables d'induire l'extase. Pourtant les soufis sont à peu près unanimes sur ce point: ce n'est pas la danse qui produit l'état de grâce, c'est le contraire (ME: 150 *sq.*); le vrai soufi ne danse ou ne s'agite que lorsque l'extase le saisit et qu'il ne peut plus ou ne veut plus se contrôler. Cependant, et il s'agit là d'un point important, les mouvements et la danse sont permis, voire recommandés aux débutants afin d'induire l'extase en imitant ses manifestations apparentes. De la même façon un *hadith* dit «Pleurez en entendant le Coran», impliquant qu'en se forçant au début, cela devient naturel par la suite. Il s'agit là encore d'une sorte de *tawājud.* D'une certaine manière, les mouvements du corps qui accompagnent certaines techniques du *dhikr* ne sont pas sans effets non plus, et constituent eux aussi une sorte de *tawājud.* (Ce terme possède à l'origine, le sens de «conditionnement imaginal», mais par la suite connote plutôt les «manifestations de l'extase» ou «l'extase excitationnelle».)

De fait, lorsque les derviches sont saisis par l'extase, il leur arrive souvent de se livrer intensément au mouvement de ces *dhikr*, de sorte que les deux éléments demeurent liés, formant un système circulaire. Certains *dhikr* s'accompagnent en effet de différents mouvements et de techniques respiratoires visant à faire circuler des énergies dans les centres psycho-spirituels (cœur, tête, estomac); ces mouvements peuvent être très discrets et complètement intériorisés, mais leur nature rythmée s'accommode bien des formes musicales. Ainsi le *dhikr* produit des effets psychosomatiques remarquables lorsqu'il est pratiqué avec une intense participation du corps: la respiration haletante crée une hyperventilation qui engendre un état dit «d'obnubilation»; cet état favorise l'abandon des défenses psychiques et le «lâcher prise», amenant le sujet à des états de crise (MM: 177, 513). Des techniques très proches sont employées dans certaines méthodes psychothérapeutiques contemporaines (en particulier le *rebirth*).

Malgré tout, il est douteux que ces mouvements, et encore moins ceux de la danse, aient un effet très puissant sur le psychisme. Du reste, les *shaykh* reconnaissent que le *dhikr* purement technique, sans mobilisation de l'intention, demeure vide de tout effet.

Le réflexe conditionné a parfois également été invoqué. Il est vrai que certaines conditions sont toujours nécessaires afin que la musique produise un effet. Dans ce sens, l'audition est conditionnée par le moment, le lieu, et les participants, sans parler de l'intention, comme on l'a vu plus haut. Par ailleurs, il arrive qu'une mélodie ait produit un jour sur un sujet un effet particulièrement puissant, de sorte qu'à l'audition de cette mélodie il retrouve plus ou moins le même état. Bien entendu, rien ne dit qu'il s'agit bien d'un « réflexe »: le mécanisme peut très bien se bloquer pour des raisons connues ou non. De plus, un réflexe ne produit qu'un effet instantané alors que la transe dure parfois des heures. Enfin, la répétition des mêmes mélodies finit par les « user » comme disent les derviches, c'est pourquoi ils s'appliquent à renouveler le répertoire. En fait, ce qu'on appelle parfois réflexe conditionné relève souvent seulement du conditionnement, du *tawājud*: telle mélodie agit comme un signal et le sujet sait qu'il doit ou qu'il peut en principe y répondre.

Nous voudrions proposer par ailleurs une hypothèse d'interprétation basée sur la dichotomie fonctionnelle qui oppose le cerveau gauche et le cerveau droit. A chaque hémisphère sont dévolues des tâches totalement différentes et incompatibles, le gauche relevant du langage, de la rationalité, de l'analyse, le droit de la saisie immédiate, synthétique, symbolique et non verbale[4]. C'est aussi par cet hémisphère droit que s'exprime la pensée mystique, avec ses symboles et ses paradoxes; c'est également lui qui est sollicité dans la plupart des psychothérapies. Certains points obscurs ou énigmatiques dans les formes musicales trouvent leur sens à la lumière du fonctionnement spécifique de cet hémisphère irréductible aux catégories rationnelles du langage. La musique parle quant à elle le langage elliptique du cerveau droit. D'autres éléments sont parfois mis à contribution pour activer cet hémisphère qui, dans le cadre quotidien, est généralement submergé par l'hémisphère gauche. En voici quelques exemples:

- l'utilisation des parfums dans les rites musicaux des soufis, l'odorat étant directement et profondément lié au cerveau droit;
- l'aspect obscur et profondément symbolique de nombreuses paroles de chants extatiques, qui parfois semblent ne même pas se soucier de syntaxe, est typiquement en rapport avec le système du cerveau droit;
- citons aussi le caractère répétitif, obsessionnel du déroulement des performances, ainsi que l'ambiguïté rythmique qui relève de l'indécidable (par exemple, où se placent le premier temps, les temps forts?).

---

[4] Sur cette question et sa relation avec l'audition musicale, cf. Watslawick 1980: 28sq.

Quelques traits caractéristiques des musiques extatiques du Moyen-Orient

Antérieurement à toute analyse musicale, remarquons que les musiques à pouvoir se distinguent intuitivement des airs profanes ou de simple divertissement par une ambiance particulière, un climat, une saveur très difficiles à cerner par les mots. Nous avons souvent constaté que ce climat était décelable par les connaisseurs, même lorsqu'il s'agissait de traditions inconnues d'eux. Il est possible toutefois de préciser ces impressions.

Répétition et *dhikr*

Un caractère fréquent dans ces musiques est une sorte d'ostinato rythmique qui est emprunté à une technique d'invocation sous forme de litanie orale ou mentale, le *dhikr*, dont les formules sont très variées en durée (bien qu'assez brèves), en rythme et en signification. Beaucoup de mélodies soufies sont marquées par la forme du *dhikr*. Dans certaines, le *dhikr* sert de support à une mélodie distincte. Dans d'autres, la mélodie prend son envol, mais l'auditeur averti peut sentir qu'il s'agit d'un support à la récitation du *dhikr* intérieur. Ainsi, à l'audition d'une mélodie, il est fréquent que le derviche se mette à réciter mentalement son *dhikr* personnel ou tout autre formule sacrée s'adaptant au rythme de la mélodie. Il s'agit d'une des formes les plus répandues d'écoute active, qui souvent ne se trahit pas par une attitude manifeste.

Répétition et structure globale

Lorsque les caractères «extatiques» d'une mélodie ou d'un chant ne sont pas évidents, c'est dans le déroulement global d'une performance qu'apparaissent quelque élément caractéristique. Un des points importants de toutes ces musiques (à quelques exceptions près cependant), est leur caractère répétitif.

Pourquoi la répétition? pourquoi la réitération de brèves formules, voire d'effets acoustiques? Pourquoi des rythmes courts? Il semble que la perception de ces éléments présente quelques points communs avec les états mystiques. La répétition en musique est une manière de signifier la continuité d'un même état affectif. Durant tout le déroulement de la musique on a «vécu dans le même», on n'a pas été transporté d'un état à un autre, contrairement à ce qui se passe souvent dans les musiques d'art. Dans la musique profane, cette démarche est parfaitement appropriée à des visées sociales et culturelles: il s'agit d'assurer la cohésion du groupe, de régulariser le temps en le ritualisant, ou tout simplement de régler le déroulement d'une danse. Dans une musique de type mystique, la répétition correspond à une méthode spirituelle de concentration, d'unification, de méditation, comme on le voit par exemple dans le *dhikr*. Le *hāl*, cette touche de grâce, est un état fugitif

par essence; comment le prolonger un peu, si ce n'est en l'attachant à un phénomène contrôlable, modulable, prolongeable? Lorsque l'état est atteint, la musique le fait durer. Cela suppose que cette musique présente une très forte cohérence expressive: unité de rythme, de tempo, de mode et de timbre. C'est ainsi que les possédés *guāti* du Baloutchistan s'agitent durant parfois plusieures heures à l'audition de deux ou trois mélodies. Dans les meilleurs cas ils acceptent d'autres mélodies, mais de caractère et de rythme très proches.

Selon cette interprétation, la musique ne provoque évidemment pas l'extase, mais la maintient, la régularise. Le cas le plus fameux est celui de Mowlānā Rumi qui réunissait ses musiciens dès qu'il éprouvait un état de grâce, afin de le faire fructifier dans le chant et la danse. Mais en dehors de ces cas exceptionnels, comment la musique peut-elle opérer plus efficacement, à partir de rien d'autre qu'elle-même?

D'une manière générale, il convient donc de lier la musique à l'état initial de l'auditeur; elle agira progressivement en partant d'un état affectif, d'une disposition spirituelle accessible, puis en modulant insensiblement cet état, de manière à le transformer, à l'amplifier et atteindre un sommet; une fois ce sommet atteint, les sons et la musique se stabilisent. Ce schéma, que nous avons appelé *mandala* musical, correspond à la plupart des rites extatiques du monde islamique. On le retrouve dans beaucoup de formes de développement musical, même profane. (D'ailleurs la transe, l'extase ou le ravissement esthétiques existent à des degrés divers dans le domaine sacré aussi bien que profane). La meilleure illustration de cette structure est donnée par le rituel des derviches qādirī du Kurdistan.

Structure d'une séance de *dhikr*, le *mandala* musical

La figure du cercle (le *mandala* le plus simple)[5] est présente à tous les niveaux du *dhikr* et équivaut à la fois à un psychogramme et à un cosmogramme (MM: 285 *sq.*). Le centre suprême de l'homme est la particule divine (*zarre-ye zāt*), enveloppée des différentes couches subtiles de l'âme (*latā'if*), elles-mêmes entourées des énergies vitales, lesquelles sont délimitées par le corps physique. L'essentiel des techniques spirituelles telles que le *dhikr* consiste à pénétrer ces couches afin de découvrir son propre centre absolu, la partie divi-

---

[5] Si on pouvait visualiser la pratique du *dhikr*, c'est certainement l'image du cercle qui s'imposerait à l'esprit. Cette image est légitime dans la mesure où presque tous les mystiques musulmans ont choisi cette figure comme symbole de la divinité. L'Etre a la forme d'un cercle; l'essence est un point qui produit un cercle; le mouvement de la création est circulaire, descendant depuis le haut du cercle (*ghawth-i nuzūlī*) et remontant à Dieu depuis le bas du cercle (*ghawth-i su'ūdī*). Selon d'autres sources, Dieu est un point qui, en tournant, crée le monde. La structure circulaire régit aussi la disposition des adeptes du rite du *dhikr* qui «forment un cercle» (*halqe bastan*), au centre duquel se place parfois le *shaykh*, le *qutb*.

ne de soi. Ce travail est à juste titre assimilé à une «concentration», parce qu'il ramène progressivement l'être vers son centre. L'instrument privilégié de cette ascèse est le verbe, un mot, un *dhikr.*

Ces *dhikr* ont des effets diversifiés: le premier, *lā ilāha illā 'llāh*, facilite l'abandon du monde illusoire, le passage de l'état de dispersion à celui d'unification (*tafreqe*, opposé à *jam'*, précisément). Le second *dhikr* majeur est Allāh, puis vient *hayy* (le Vivant) et *hu* (contraction de *huwa*, Lui, l'ipséité ineffable). Dans la pratique, ce ne sont plus des noms mais des souffles, des vibrations. Ils ne comportent plus d'articulation mais seulement la modulation d'une inspiration et d'une expiration. Le déroulement du rituel de la plupart des *dhikr*, peut se représenter par une série de cercles concentriques partant du plus large et culminant dans le plus petit, c'est-à-dire dans le point central. On passe des formules articulées, des phrases du *wird* à des formules de plus en plus brèves, simples, unifiées. Le dernier *dhikr* n'est plus articulé, il ne comporte plus d'éléments de contraste, de différenciation; il se réduit à l'unité d'un souffle, comme le cercle se réduit finalement à un point. De même, il ne définit plus un cycle rythmique (4 ou 2 temps) mais une simple pulsation, un point pulsant.

Les chants se succèdent dans un ordre correspondant à un resserrement du cycle rythmique (éventuellement aussi à une accélération) et à une alternance plus rapide des couplets. Les derniers chants sont très brefs et se rapprochent des *dhikr*. Leur sens va aussi en se contractant: on passe de la poésie, de la métaphore, des images et des symboles à l'invocation, à l'appel des saints. Le champ mental se concentre et l'on aborde naturellement la troisième phase.

Les cycles rythmiques sont courts et se répètent de manière uniforme ou unifiée. Il n'y a plus de relation dialectique entre le chœur et le soliste, ni de dichotomie entre les auditeurs et les chanteurs. On approche de l'étape de l'unité. Cette approche se fait par des cercles de plus en plus courts, comme on l'a vu. Enfin, on peut considérer que les derviches atteignent le centre lorsqu'ils n'ont plus besoin du support matériel du *dhikr* et qu'ils sont plongés dans la force surnaturelle (qui les rend invulnérables aux traitements qu'ils s'infligent parfois). A ce stade-là ils ne pratiquent plus le *dhikr*, ils sont comme envahis par lui ou plutôt par l'essence qu'il invoque. C'est l'irradiation (*tajalli*) de l'essence qui donne son nom au rituel: *hadra* c'est-à-dire «présence», «manifestation», ou encore *mahal-e zohur*, «lieu épiphanique».

Parmi toutes les formes de concert soufi, certaines possèdent davantage que d'autres ces caractères «mandaliques», mais d'une manière générale, la plupart des musiques traditionnelles de l'Orient, dans leur déroulement global, peuvent être plus ou moins envisagée sous cet aspect.

Une des légendes les plus répandues en Orient sur le pouvoir de la musique met en scène Fārābī, le grand philosophe et savant du Xe siècle, qui fut aussi un excellent théoricien de la musique. Par la seule magie de sa musique, il parvint tour à tour à faire rire son auditoire, puis à le faire pleurer, enfin à l'endormir. Selon certains musiciens, la leçon à tirer de cette légende est une autre illustration du principe du développement progressif de l'éthos musical.

Le musicien a d'abord commencé à jouer les airs qui correspondaient à l'état général des auditeurs, puis, par des variations insensibles, à leur insu, il est parvenu à infléchir l'éthos dans le sens qu'il avait choisi. L'éthos de la musique initiale est le plus souvent passif et douloureux, arrachant des larmes aux participants; au contraire, le sommet est atteint généralement dans la joie et le mouvement.

On retrouve cette tactique dans les musiques soufies: même au sein d'une même pièce, il est fréquent (dans le genre *qalandari* baloutche par exemple), de réduire progressivement l'ambitus, de manière à finir sous la forme d'un *dhikr*.

La forme de *mandala* est inhérente à la répétition dans la mesure où la répétition pure n'est jamais saisie comme telle dans la perception musicale: ou bien l'attention se fatigue et la formule mélodique perd progressivement son intérêt, ou bien elle se maintient et chaque répétition s'accompagne d'une intensification; ou encore elle se relâche et se resserre par vagues successives, tout en maintenant la même disposition affective. Ainsi la répétition est inséparable de l'amplification et de l'orientation. Ici encore c'est l'esprit qui lui confère une direction, un sens, faute de quoi l'attention se relâche.

Cependant, à un niveau plus restreint, dans le cadre d'un seul air, la répétition ne saurait évidemment constituer un critère pertinent. En Orient, toutes les musiques populaires ont plus ou moins un caractère répétitif. La différence tiendrait donc bien à la structure de l'enchaînement des mélodies, au programme musical complet, à la forme de *mandala*. Par ailleurs, il y a toutes les chances pour que la tournure de la mélodie soit un peu différente, disons plus extravertie, plus gracieuse, moins lancinante malgré sa répétitivité. Au sein d'une même culture, les airs sacrés se distinguent souvent des airs profanes par certains traits esthétiques qui peuvent être dégagés par une analyse serrée, mais qui, comme nous l'avons dit, se saisissent intuitivement. Par ailleurs, l'interprète, qui dispose d'une grande marge de liberté, peut contribuer à modifier l'éthos d'un air.

L'interprétation et la performance

Un proverbe iranien dit: «Le chanteur, pas le chant», c'est la manière qui compte, non la forme. Certains musiciens soutiennent que toute mélodie peut produire de grands effets, à condition de la jouer d'une manière appropriée. Un derviche jouera autrement un air sacré ou un air profane. Il entrera dans une disposition différente qui modifiera l'ambiance de l'assemblée; de même, la disposition des auditeurs modifiera la sienne et ainsi de suite, par un processus de *feed-back* qui peut amener le concert à un point d'ébullition. Le processus d'intention dans ces cas encore est fondamental.

Les psychologues s'efforcent de mettre en évidence les éléments non verbaux de la communication. Une phrase simple peut avoir plusieurs significations ou méta-significations, selon la manière dont on l'énonce; beaucoup

d'éléments doivent être pris en compte: le contexte, la distance entre les interlocuteurs, leur statut et position hiérarchique, leur culture, la durée des silences et les mouvements imperceptibles et involontaires. Tout cela contribue pour beaucoup à l'échange d'informations, et les artistes y sont très sensibles[6].

L'ornementation et les différents plans de perception

Une des fonctions de l'ornementation est de permettre de réitérer une même mélodie sans en diminuer l'intérêt et de favoriser le maintien ou l'amplification d'un même état. Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'« agrémenter » la mélodie, mais de lui conférer ce que nous appelons une dimension de profondeur. L'ornementation est souvent poussée très loin, même dans les mélodies les plus simples; son accès est difficile et comme caché par le plan apparent de la ligne mélodique dont il constitue le niveau intérieur (MM: 557 *sq.*).

La signification profonde de l'ornementation suggère donc une superposition de différents plans de perception ou plans de lecture, qui est très liée à la vision mystique du monde. On pense aussitôt à la polyphonie qui présente aussi plusieurs plans de lecture simultanés, mais dans le cas de la musique du monde musulman (qui est délibérément monodique), la séparation des différents plans de perception ne se fait pas qu'au niveau mélodique. Citons par exemple le plan du rythme, marqué d'un côté par les percussions et de l'autre par la mélodie qui parfois s'y conforme, parfois s'en écarte, parfois est en phase, parfois hors phase; citons l'association de la voix et de l'instrument qui n'est jamais conçue comme une simple superposition; citons l'ensemble instrumental dans lequel chacun interprète ses propres ornements. Une autre différence est que ce dédoublement de la perception n'est pas nécessairement imposé par la logique de la forme musicale, comme dans la polyphonie; il prend au contraire un relief particulier, du fait qu'il est sollicité seulement par moments au cours d'une performance. C'est un peu comme ces oasis de verdure qui en Orient apparaissent au milieu d'un paysage dépouillé: ce sont des moments particuliers de la performance, comme:

- deux chanteurs qui unissent leurs voix;
- le dédoublement d'une mélodie à la quarte ou à la quinte;
- l'introduction d'un instrument accompagnant la voix ou d'un second instrument mélodique;
- un bourdon accompagnant par moment une mélodie (comme dans le *ney* des derviches turcs);
- la scansion d'un ostinato mélodico-rythmique (genre *dhikr*) à l'arrière-plan d'une mélodie;

---

[6] On consultera sur ce point une intéressante étude de ces interactions dans le *qawwālī* soufi indo-pakistanais par Regula Burckhardt-Qureshi 1986.

- l'apparition fugitive d'un mouvement harmonique;
- l'introduction de paraphrases, de variations dans lesquelles le thème reste identifiable en filigrane;
- une frappe à contre-temps;
- toute manière de faire apparaître l'ambiguïté d'un rythme.

Ces événements survenant au cours d'une performance contribuent pour une bonne part à en relever l'intérêt, à en intensifier l'impact émotionnel. Ils peuvent même être des stratégies plus ou moins consciemment mises en œuvre par les musiciens.

Par quel effet ce dédoublement de la perception produit-il un impact émotionnel? C'est une question des plus délicates que nous posons aux psychologues et qui est sans doute liée elle aussi au fonctionnement du cerveau droit et gauche. Mais quoiqu'il en soit, nous sommes ramenés à la notion soufie d'intention comme facteur déterminant de l'expérience mystique (et sans doute esthétique). C'est l'intention qui donne le sens et la valeur aux choses afin de les reconduire à leur fondement, à leur origine. Tel est le sens de l'herméneutique des textes sacrés, du *ta'wīl*, de l'interprétation symbolique et finalement du *tawājud* imaginal. Dans cette perspective, le dédoublement de perception constitue un symbole de l'amphibologie de la réalité, de son double sens apparent et caché (*zāhir* et *bātin*), opposition fondamentale de la cosmologie islamique. C'est ainsi que l'étourdissement, le vertige sensoriel qui résultent de la scission des plans de perception, l'ambiguïté rythmique éprouvée jusque dans son corps peuvent être pour le sujet réceptif, transcendés, spiritualisés et perçus comme les prémisses de l'extase.

Stylisation de l'émotion

Une autre manière plus directe d'agir sur le sujet est de lui communiquer une émotion dont on donnera d'abord une forme stylisée. De fait, ce qui frappe souvent les auditeurs occidentaux à l'écoute des musiques du monde arabe et iranien, c'est son caractère pathétique (reconnu généralement comme tel par les amateurs eux-mêmes). Si c'est bien par la forme pure que la musique exprime l'émotion, il existe cependant des procédés musicaux qui renforcent son pouvoir suggestif en imitant les sonorités de certaines émotions élémentaires, en particulier l'affliction et les larmes. Ces procédés sont bien connus des chanteurs religieux shi'ites qui célèbrent les saints Imāms et les martyrs de la foi. Ils se retrouvent naturellement dans les chants de derviches, lorsqu'il s'agit de signifier l'émotion. Il est aisé de constater que ces procédés sont suivis immanquablement par un regain d'enthousiasme ou d'émotion. Citons-en quelques-uns, tels que:

- les inflexions dramatiques de la voix (fréquent chez les chanteurs religieux), suggérant les pleurs, la gorge nouée;

- l'accès au registre aigu, distorsion du refrain quelques notes au-dessus avant de terminer sur les mêmes notes;
- l'improvisation verbale, exclamations (*haqq*, *hu*, *yā 'Ali* chez les derviches), interpolation de commentaires personnels (pas toujours sous forme musicale); ces procédés sont fréquents chez les *qawwālī*;
- l'intervention d'un chœur: la mobilisation soudaine de l'auditoire, sous l'injonction du chantre;
- l'accentuation du rythme, l'accélération; le passage soudain d'un rythme à un autre.

Autres aspects

Nous évoquerons brièvement quelques autres points dont l'importance nous est apparue au contact de ces « musiques à pouvoir » ou implicitement dans les propos des maîtres, dont nous avons pu vérifier ou expérimenter la portée.

Le plaisir

Le principe de plaisir est à la racine de l'audition et de la pratique musicale, qu'il s'agisse d'un plaisir sensuel comme le suscitent beaucoup de musiques, d'un plaisir plus subtil d'ordre émotionnel, ou à la rigueur d'un agrément intellectuel. A quelque niveau qu'on l'envisage, la musique reste associée à ce principe. Le musicien ne peut y échapper et doit payer à la Beauté le tribut du plaisir qu'il doit dégager de sa gangue de trivialité et orienter vers un fin sublime.

Bien que certaines conceptions de la musique aient abouti (en particulier en Occident) à la réification totale de l'œuvre musicale, il est douteux que la musique pure puisse parler par elle-même indépendamment de celui qui la joue, comme le ferait une boîte à musique ou un ordinateur. Celui qui s'ennuie à sa propre musique ne pourra jamais captiver l'auditeur. De la même manière, celui qui ne maîtrise pas tous les aspects de sa musique (comme un orateur maîtrise la langue), ne saura convaincre son auditoire; ou encore, celui qui narre l'aventure d'un autre ou expose un savoir de deuxième main ne persuadera jamais aussi bien que celui qui relate sa propre expérience. Il est donc important que l'interprète prenne personnellement un extrême plaisir à sa musique. Non pas seulement en contemplant les formes sonores qui se déploient dans le temps, mais en en goûtant tous les détails, en s'enivrant de sa sonorité, en s'émerveillant d'un ornement, et en se délectant du geste qui le suscite. Ainsi, bien que les formes sonores soient les plus abstraites des formes, le corps aussi y prend pleinement sa part. Et c'est peut-être cette adéquation entre le geste et la pensée qui confère à l'expérience musicale son intensité inégalable.

Le geste

Le geste peut être en lui-même porteur d'une énergie de type psychique, comme l'expliquent les théories des arts martiaux d'Extrême-Orient. Selon certains derviches kurdes, le geste ou le souffle mobilise une force vitale (sans doute l'équivalent du *qi* chinois), située au niveau de l'estomac, qui se libère avec le contact de la main sur l'instrument (le tambourin *daf*) ou l'émission vocale. Cette énergie est véhiculée par le son musical et touche l'auditeur auquel elle transmet son effet. Il est probable qu'elle réveille à son tour une énergie du même ordre, favorisant une modification de l'état psychique. L'essentiel de l'art du chanteur et du percussionniste tient à la circulation de cette énergie. A un niveau moins ésotérique, tous les maîtres suivent plus ou moins intuitivement les mêmes principes.

La maîtrise du temps

Maîtriser le rythme signifie que chaque note tombe avec la plus grande précision au moment optimum, sans que jamais l'interprète ne laisse transparaître ni hâte ni retard, ni hésitation ni automatisme, ni angoisse ni indifférence, ni raideur ni relâchement. Lors de l'acte musical, le temps et le tempo trahissent les moindres fluctuations de l'attention ou de l'intention. En ce sens sa maîtrise rejoint celle du geste évoquée plus haut, car elle seule donne au son sa pleine signification, sa beauté et sa plénitude. La différence entre le jeu du maître et celui de l'élève se situe souvent à ce niveau là. Les maîtres recommandent une certaine pesanteur, une assise, une lenteur dans le jeu qui sont certainement en rapport avec les qualités morales et psychiques de maîtrise de soi.

La langue

Les anciens théoriciens du Moyen-Orient, comme Fārābī ou al-Kātib, rattachaient toujours l'effet de la musique au verbe, et Ghazzālī considérait comme un mystère le fait que la musique pure puisse exprimer quelque chose. La connexion avec la poésie est en effet un facteur déterminant, et l'on peut admettre avec eux que c'est dans son association avec la parole que la musique acquiert sa plus grande force et sa perfection. Toutefois l'utilisation de la poésie suppose plusieurs conditions:

- Une langue au premier degré, exprimant les choses telles quelles, de front, ne saurait être utilisée que dans des contextes très particuliers. En règle générale, il faut préserver la liberté du sujet et ne pas lui imposer un sens, afin qu'il accède de plein gré au sens qui lui convient (MM: 231-3). C'est pour cette raison que la poésie utilise des symboles, des allégories, des images.

Fig. 3: *Zikr* de l'ordre des Qādirī. Sanandaj, Kurdistan iranien, 1983. Photo: Jean During.

- L'auditeur doit posséder une culture ou sensibilité poétique et une aptitude à interpréter les symboles mis en œuvre dans le texte. Bien entendu, certains symboles ont une résonance universelle, touchent les sphères de l'inconscient collectif et se retrouvent d'une culture à l'autre.
- Toute langue n'a pas la même aptitude à rendre les émotions ou à raisonner abstraitement; il faut donc tenir compte du génie de la langue, de ce qu'elle excelle à exprimer. Jamais une traduction du Coran ou d'un *ghazal* de Mowlānā Rūmī, ne transmettra l'effet que ces textes produisent sur ceux qui les saisissent dans leur langue originelle.
- Enfin il faut que la langue et les mots ne soient pas « usés », n'aient pas perdu leur force symbolique par un emploi excessif.

Bibliographie

BURCKHARDT-QURESHI Regula
1986 *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, context and meaning in Qawwali*. Cambridge: Cambridge University Press.

DANIELOU Alain
1978 *Sémantique musicale*. Paris: Hermann.

DURING Jean
1988 *Musique et extase. L'audition spirituelle dans la tradition soufie*. Paris: Albin Michel.
1989 *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*. Paris: IFRI-Peeters.

GHAZZALI Abû Hamid
1975 *Kimiyā-e sa'ādat*. Téhéran: Éd. H. Khedivjem [1354].

ROUGET Gilbert
1980 *La musique et la transe*. Paris: Gallimard.

SAFIUDDIN 'Abd al-Mu'min
1967 *Behjāt al-ruh*. Téhéran: Éd. Rabino de Borgomale [1346] [apocryphe].

SAFVAT Dariouche
1984 «Musique et mystique» (trad. et notes de J. During). *Études Traditionnelles* 483: 42-54 et 484: 94-109.

WATZLAWICK Paul
1980 *Le langage du changement*. Paris: Seuil.

LE TAMBOUR RẼ ET SON POUVOIR*

Michael Oppitz

Le tambour *rẽ* est réparti dans à une aire relativement restreinte de l'Himalaya népalais, ayant pour centre le pays des Magar septentrionaux établis au sud-ouest du massif de Dhaulagiri. Les membres de ce groupe ethnique par ailleurs hétérogène connaissent la même langue, le kham (c'est pourquoi on les appelle aussi Kham Magar), le même système d'alliance avec mariage préférentiel de cousins croisés matrilatéraux, ainsi que des pratiques religieuses communes que l'on peut qualifier de chamaniques au sens strict, c'est-à-dire proches de celles du domaine sibérien. Les chamanes des Magar septentrionaux possèdent un attirail unique dont l'élément essentiel est le tambour magique *rẽ* qui apparaît comme un véritable emblème de la profession.

Après une brève description morphologique de l'instrument, je retracerai le destin d'un tambour *rẽ* à travers le temps, sa biographie pour ainsi dire, pour examiner enfin ses nombreuses fonctions. Car c'est par elles que s'expriment les pouvoirs inhérents au tambour en tant que moyen de communication avec l'Au-delà. En effet, aux yeux de ceux qui le fabriquent et en jouent, le tambour *rẽ* représente plus qu'un simple instrument de musique, car il permet de fréquenter les forces surnaturelles, de les mettre à contribution ou de les repousser, selon les cas – bref, de les faire agir en faveur du commun des mortels d'une manière inaccessible à celui-ci. C'est seulement en tenant compte de cette dimension magique et religieuse du tambour chamanique qu'il devient possible de lui donner toute sa valeur muséographique[1].

---

* Traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] Je n'aurais jamais eu l'idée d'écrire le texte qui suit sans l'encouragement de Mireille Helffer qui a deviné, il y a longtemps, le caractère unique du tambour *rẽ*.

Le tambour *rẽ* et ses éléments

En langue kham, le terme *rẽ* désigne le tambour sur cadre à membrane unique du chamane. On rencontre aussi le terme binômial de *rẽgor* qui ne désigne au sens strict que le «cadre du tambour»[2] mais qui peut se référer aussi au tambour tout entier[3]. Dans la langue des Chepang du Népal central, on retrouve le mot *rẽ* à la place de *ring*, nom qui s'applique également au tambour sur cadre à membrane unique. Le tambour *rẽ* est formé de divers éléments nommés et fabriqués avec des matériaux prescrits par la mythologie:

- un cadre (*rẽgor*) fait d'une latte découpée dans le bois d'un chêne épineux (*gui* ou *guipāl*), d'où la dénomination *guipal rẽgor*;
- quelques clous (*killi*) et plaquettes (*ṭās*) en fer, appliqués en rangs verticaux, pour river les deux extrémités effilées de la latte de bois;
- une membrane (*syelo*) en peau de chèvre sauvage de l'Himalaya (*Nemorhaedus goral*; *sahr* en kham);
- diverses lanières en cuir (*ṭanā*) pour lacer la membrane;
- un certain nombre de trous percés au feu (*ḍulo*) sur le pourtour ouvert du cadre, servant à tendre les lanières retenant la membrane;
- un cerceau en tendon élastique (*yel*) entourant le cadre du côté où est fixée la membrane, pour éviter que les lanières ne se déplacent;
- deux baguettes de bambou en forme de X (*hāṭāsso*), suspendues à des chaînettes en fer attachées à l'intérieur du cadre, servant à tenir l'instrument à la main;
- quatre chaînettes en fer (*sāngal*) à deux ou trois maillons servant à lier les poignées en bambou au cadre;
- une baguette (*gāja*) en bois *māke*; en raison du matériau employé, celle-ci est aussi désignée dans la mythologie par le terme «cuiller en bois de *māke*» (*māke dabli*).

A cette liste, il faut ajouter le panier allongé (*pē*) en bambou tressé, muni d'un couvercle, dans lequel repose l'instrument à côté d'autres accessoires de l'attirail chamanique, ainsi que le sac en chanvre à bandoulière (*zaĩ*) dans lequel l'assistant du chamane transporte le panier sur le lieu de la séance, après l'avoir enveloppé d'une couverture de laine. Quand il n'est pas joué, le tambour des Magar est ainsi soustrait aux regards, contrairement aux tambours correspon-

---

[2] Le suffixe *-gor*, apparenté au tibérain *khor* (= cercle, périmètre, cerceau), se réfère à un cercle ou à un cadre rond.

[3] Les Magar connaissent un troisième terme pour le tambour chamanique, celui de *dhyāngro*, répandu dans tout le Népal avec les variantes *dhāgori, dhāgoro, dāngora* et *dākura*. En nepali, l'onomatopée *dhyāng* désigne un «son explosif», et il suggère la possibilité d'un rapport étymologique avec l'appellation du tambour.

dants d'autres régions de l'Himalaya, que l'on transporte ouvertement et que leur propriétaire garde suspendus dans sa maison lorsqu'ils ne sont pas en usage.

A chaque élément constitutif du tambour correspond un chant spécifique relatant la quête primordiale du matériau approprié et la bonne manière de le travailler, si bien que tous les éléments possèdent leur propre mythe d'origine. L'ensemble de ces chants est désigné par le terme «chants de la fixation de la peau sur le tambour» (*dhãgori murine kheti*). C'est précisément lorsqu'un tambour neuf ou nécessitant réparation reçoit une nouvelle membrane qu'ils sont exécutés l'un après l'autre par un chanteur expérimenté et maître chamane. La longueur de ces chants variant entre trente et cent vers, ils sont nettement plus brefs que les grands mythes cosmogoniques. Mais ils visent moins à relater une histoire au scénario compliqué qu'à rappeler les étapes de la fabrication de l'instrument: ils s'apparentent ainsi à un mode d'emploi décrivant le prototype originel et donc le modèle de tous les tambours. Quant à leur structure métrique et à leur mode d'interprétation, ces chants sont cependant similaires aux mythes d'origine au contenu narratif plus riche.

La forme et les dimensions du tambour *rẽ* peuvent varier. Il en existe trois types: circulaire, ovale et cardioïde. Répondant moins à un propos délibéré qu'aux contraintes résultant de la nature du bois et aux hasards du ploiement du cadre, ces formes semblent avoir la même valeur, bien que j'aie pu constater une certaine préférence esthétique pour la forme en cœur. Quant aux dimensions, elles varient entre 30 et 50 cm pour la hauteur, 30 et 45 cm pour la largeur, 105 et 150 cm pour la circonférence du cadre.

Comparaisons

Dans les villages des Magar septentrionaux, le tambour chamanique *rẽ* coexiste avec deux autres types de tambour, non chamaniques ceux-là, soit le *dāmāye* et le *mãdal*, dont le champ fonctionnel respectif est assez précis pour exclure tout recoupement. D'autre part, si les deux membranophones non chamaniques utilisés par les Magar sont de type pan-népalais, tel n'est pas le cas du tambour *rẽ* dont l'aire de diffusion est clairement délimitée. En dehors de celle-ci, un autre type de tambour chamanique est utilisé: le *rnga*[4] des *jhãkri* (terme inter-régional désignant les guérisseurs).

---

[4] Je réserve le terme de *rnga* à ce type de tambour, car sa facture montre une ressemblance frappante avec le tambour *rnga* du Tibet. Ce dernier, également un tambour sur cadre à deux membranes et muni d'un manche externe vertical, est largement répandu dans le Tibet bouddhiste et les pays voisins «lamaïsés»; il répond à de multiples usages dépassant les limites imposées par les différentes sectes. C'est le principal instrument à percussion des cérémonies des temples bouddhiques, des danses *cham* et des représentations de théâtre (Helffer 1983: 83); c'est aussi l'instrument indispensable des médiums spirituels tibétains (*dpa'bo, lhapa*) lors des séances extatiques (Berglie 1976: 94). Il existe bien évidemment quelques différences entre le tambour *rnga* du Tibet bouddhiste et le tambour des *jhãkri* du Népal central et oriental, mais il est hors de propos de les énumérer dans ces pages.

Au-delà de quelques variations locales, ce second type possède les caractéristiques suivantes: c'est un tambour sur cadre circulaire à deux membranes en peau lacée et muni d'un manche faisant saillie verticalement et se terminant par une pyramide pointue ayant le plus souvent la forme d'un *phurbu* ou poignard magique tibétain. En règle générale, il est frappé avec une baguette en bambou recourbée en forme de S.

Ainsi les deux types fondamentaux du tambour chamanique de l'Himalaya sont-ils diamètralement opposés du point de vue morphologique. Or, si le type oriental, c'est-à-dire le tambour des *jhãkri,* rappelle dans sa forme le tambour *rnga* du Tibet (fig. 1), on peut se demander quel serait le parent morphologique du type occidental, à savoir le tambour *rẽ*. Il n'est pas exagéré de le voir dans le tambour chamanique de l'Asie septentrionale – rapprochement qu'il convient toutefois de justifier pour éviter tout malentendu.

S'il est évident qu'un espace aussi vaste que l'aire du chamanisme «sibérien» classique (s'étendant du pays des Sami au détroit de Bering et de l'océan arctique au désert d'Asie centrale) a engendré quelque hétérogénéité, il n'en demeure pas moins vrai qu'il possède certains traits fondamentaux. En effet, le tambour chamanique de l'Eurasie septentrionale est muni d'une seule peau et, à quelques exceptions près[5], de poignées fixées à l'intérieur du cadre (comme le *rẽ* des Magar) – poignées soit en matériau dur (bois, fer, corne) et attachées au cadre lui-même, soit en matériaux durs et flexibles à la fois (bois, fer et cuir, écorce, coton) et suspendues à l'intérieur du tambour. Ces deux types de poignées se répartissent *grosso modo* en deux aires, l'ouest pour les premières et l'est pour les secondes, leur zone de recoupement se situant entre 80° et 90° de longitude nord.

L'originalité de la facture du *rẽ* vient alors du fait que ce tambour combine les deux procédés: du point de vue du matériau, ses poignées tendent vers le type occidental; quant à leur fixation, en revanche, elles se rapprochent du type oriental. Le Népal se trouve dans la zone de recoupement, bien que nettement plus au sud – situation qui explique peut-être l'apparition d'un matériau (le bambou) absent des autres tambours nord-asiatiques. Du point de vue technique, la croix est également unique: ses bras ne forment pas l'angle droit caractéristique des manches fixes en fer ou en bois des tambours chamaniques «sibériens», mais un X. Ce qui confère au tambour *rẽ* un double mode de percussion: aux coups de baguette frappés sur la membrane s'ajoute l'entrechoc des croix en bambou suspendus à l'intérieur de l'instrument. Bien qu'il s'apparente au tambour sur cadre à membrane unique de type «sibérien», le tambour des Magar est donc une création ingénieuse de par la facture de ses poignées. Néanmoins, le tambour *rẽ* s'apparente davantage au tambour chamanique de l'Asie du Nord éloignée de milliers de kilomètres, qu'aux tambours des guérisseurs (*jhãkri*) du reste de l'Himalaya.

---

[5] Pour les quelques cas de tambours au manche fixé à l'extérieur du cadre, voir Hoffmann (1950: 201-3), Lot-Falck (1961: 26-27), Haslund-Christensen (1944: 13-15) et Heissig (1944: 46 s. et pl. 1, 4a, b, 5).

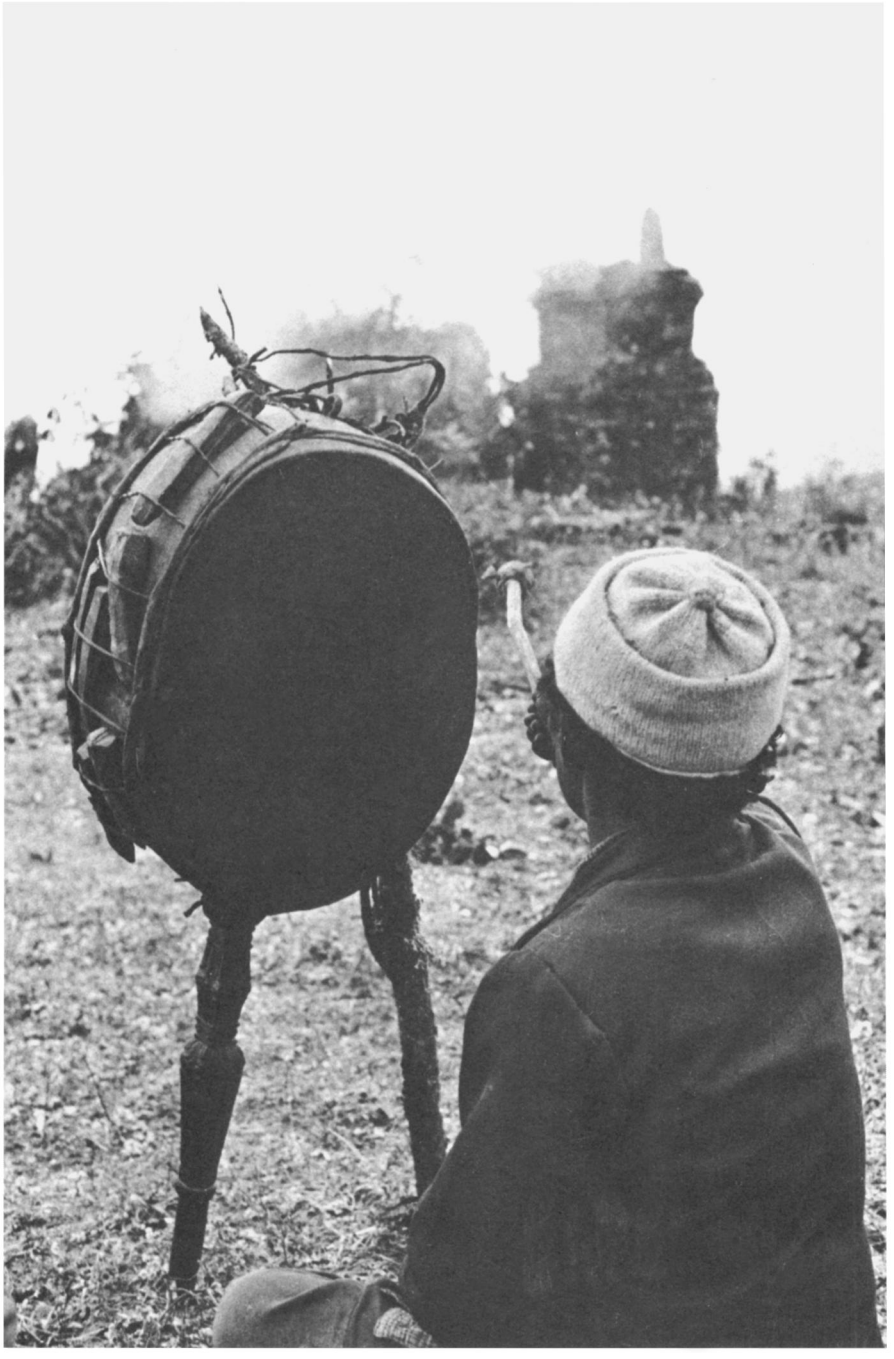


Fig. 1: Tambour *rnga* des Sherpa. Photo: M. Oppitz.

Biographie du tambour

La fabrication d'un tambour *rẽ* se déroule en trois étapes différentes dans l'espace et le temps: tout d'abord, la recherche de l'arbre et la fabrication du cadre, puis le rivetage du cadre et la fixation des poignées, enfin l'application de la peau et la consécration du tambour fini. La première étape a lieu dans un espace proprement sauvage, dans la haute montagne et loin de tout habitat humain, la deuxième dans l'atelier d'un forgeron au village, et la troisième sur un carrefour peu fréquenté à la lisière du village, à mi-chemin entre l'espace sauvage et l'espace social. Ainsi, au cours de sa fabrication, le tambour oscille déjà entre l'univers humain et l'univers extra-humain.

Pour le novice, la période précédant l'initiation est marquée par des troubles psychiques et des rêves. C'est dans un rêve que lui apparaît l'arbre dans lequel il devra découper le cadre de son tambour. En règle générale, cet arbre se trouve dans une forêt en haute montagne, à plusieurs heures de marche du village. Un jour propice de pleine lune, un petit groupe constitué du novice, de deux chamanes et de sept assistants se rend dans la montagne pour découvrir l'arbre. Après avoir invoqué l'aide de l'esprit de son ancêtre, le novice s'étend à même le sol près d'une source et feint de dormir; une nouvelle vision lui fait reconnaître l'arbre qui lui est destiné. En état de transe, il avance ensuite à tâtons à travers le sous-bois. Lorsqu'il a identifié l'arbre (un chêne épineux), il exécute autour de lui des sauts de singe (possédé qu'il est par l'esprit auxiliaire du singe), puis se couche sous l'arbre en feignant à nouveau de dormir. Après avoir déposé des offrandes (levure, encens, banderoles en tissu, riz) au pied de l'arbre, les assistants se mettent à l'abattre à l'aide d'une hache. On veille à ce que l'arbre tombe en direction de l'est, qui est celle de la naissance et de la vie. Sur place, on ôte les branches. Puis les assistants enfourchent le tronc et l'emportent. Le verbe employé ici, soit *chebne*, «aller à cheval», s'apparente à la racine tibétaine *chibs* («cheval») et se réfère à la fonction ultérieure du tambour en tant que moyen de transport, «cheval», véhicule.

Au bord du chemin, le tronc est coupé en deux dans le sens de la longueur à l'aide d'un marteau en bois, d'une hache et de coins, et chaque moitié est taillée en forme de latte. A huit autres étapes, les deux lattes sont amincies davantage. En cours de route, le novice, qui ne participe à aucune activité manuelle, porte la hache en fer.

Au neuvième et dernier arrêt, sur un pâturage à 600 mètres au-dessus du village, un des assistants creuse dans le sol un trou rond dans lequel neuf bâtons en bois sont enfoncés pour former un second cercle intérieur plus petit. Entre-temps, un chamane a chauffé une des deux lattes au feu pour l'assouplir. Une fois qu'elle est assez flexible, les assistants l'insèrent dans l'espace entre le bord du trou et les neuf morceaux de bois. C'est le moment critique de l'opération. Si la latte se fend ou se casse, on la remplace par la seconde. Si tout va bien, on entoure provisoirement le point de chevauchement des deux extrémités du cadre recourbé sur lui-même avec des lanières de bambou, en attendant qu'il soit définitivement rivé. Une fois l'opération de courbure achevée, le cha-

mane dirigeant l'expédition fait une offrande au dieu de la terre *bhume*, en y versant de l'eau de vie *maḍa* et du sang de poussin. Content du succès de l'opération, chaque assistant porte un toast au futur tambour: «Tous t'appelleront»; «On t'attend déjà avec des boucs gras»; «Tu rendras le novice célèbre et riche»; «Va pour lui dans le monde souterrain, Tambour».

Avant la tombée de la nuit, le groupe se dirige avec le nouveau cadre vers la lisière du village où l'attend déjà le maître chamane. Ici un autre trou a été creusé, dans lequel on fait «rouler» le cadre sur les derniers mètres du trajet. Ce geste est prescrit par la mythologie: il évoque les déplacements du futur tambour, ce véhicule des voyages dans le monde souterrain. Une fois le cadre logé dans le trou, le tout est couvert de terre pour la nuit. Cet enterrement du cadre représente le premier voyage souterrain du nouveau tambour, en prévision des tâches que, selon la coutume, il remplira dans les séances de guérison. Le lendemain matin, le cadre est déterré et, en présence du maître chamane, du novice et de quelques assistants, il est transporté chez le forgeron. A l'aide d'un clou chauffé au rouge, celui-ci perce tout d'abord quelques trous dans le cadre. Ils sont destinés aux lanières en cuir laçant la membrane, aux rivets de la jointure, et aux œillets en fer des poignées. Pour fermer le cadre, les deux extrémités sont maintenues ensemble avec une pince en fer (fig. 2). Trois plaquettes de fer disposées verticalement sont appliquées sur l'extrémité extérieure et deux sur l'extrémité intérieure. Une fois le tambour fini, ces rectangles bombés en forme de pyramide percés d'un œil au milieu représentent des points critiques de danger et de divination. Leur application selon les règles de l'art exige ainsi la plus haute attention du forgeron. Ensuite, celui-ci fixe à l'intérieur du cerceau les quatre œillets et les quatre chaînettes en fer destinés aux poignées. Enfin, il attache les deux croix en bambou aux chaînettes, après y avoir percé les trous nécessaires.

Ce jour-là, le forgeron agit en tant que Tiko Kami, forgeron mythique du monde souterrain. L'opération terminée, accompagné par les spectateurs et les assistants, il porte fièrement le cadre du tambour dans la maison du novice. Là, en échange de son travail, il reçoit de la nourriture, un billet de 5 roupies et un nouveau turban blanc. En quittant la forge, le maître chamane s'adresse ainsi à lui: «Frère aîné, Tiko Kami, forgeron du monde souterrain, ton travail sur le cadre du tambour a réussi». Puis il interprète les vers suivants puisés dans le répertoire des chants mythiques:

«A l'aide des neuf assistants nous soulevons le tambour du
monde souterrain.
Nous soulevons les âmes du monde souterrain.
Nous faisons l'ordre dans les impasses et dans les dangers.
Frère aîné, Tiko Kami, avec le cadre *sāndhan*[6] du tambour».

---

[6] Le terme de *sāndhan* s'apparente au népali *sādan* qui signifie bois de santal, et l'expression *sāndhan rẽgor* coexiste avec *guipal rẽgor* pour désigner le cadre du tambour chamanique. Ce bois est prescrit dans l'Himalaya tibétain pour fabriquer des tambours (Helffer 1983: 68). Comme les Magar se servent exclusivement du bois du chêne épineux, l'emploi du terme de *sāndhan* revient au mieux à l'évocation, par le langage, d'un matériau prestigieux qui a peut-être été employé jadis.

Fig. 2: Chez le forgeron: fixation des rivets en fer sur le chevauchement des deux extrémités du cadre du tambour. Photo: M. Oppitz.

Un assistant bat le rythme avec un bâton sur le cadre du tambour encore dépourvu de membrane.

La fixation de la membrane est prévue un jour de pleine lune, comme la quête de l'arbre un mois plus tôt. Le propriétaire du tambour, quelques assistants et un chamane initié agissant comme maître de cérémonie se rencontrent sur un carrefour peu fréquenté près du village. S'il s'agit d'une réparation et non d'une première application, on ôte tout d'abord la membrane abîmée et on en fait un paquet plat qui est ensuite discrètement dissimulé par un assistant dans un lieu secret. Semblable à un animal mort, une membrane hors d'usage est considérée comme impure (*juṭho*), et la vue d'un tel «cadavre» provoque selon les Magar des impasses métaphysiques.

Comme dans d'autres ethnies himalayennes, on utilise pour la membrane la peau d'une chèvre sauvage, offerte au chamane ou au novice par les assistants. Avant de pouvoir être travaillée, la peau doit être séchée pendant quelques semaines dans une maison.

L'opération commence par le découpage de la peau selon la dimension du cadre. On la tend ensuite sur le cadre à l'aide de lanières de cuir trempées auparavant dans un bol en cuivre. Grâce à une alène et une pincette, les lanières sont passées dans les trous percés par le forgeron, de manière à former une ligne en zigzag sur le cerceau. Pendant l'opération, les participants consomment une couenne de buffle coupée en petits morceaux, censée les protéger contre le danger.

Plus tard, les assistants se mettent à épiler la peau tendue sur le cadre. A cette fin, elle est chauffée au feu jusqu'à ce que l'ouverture des pores permette d'arracher les poils. On ne laisse que quelques poils sur le bord pour rappeler l'origine animale de la membrane. Ensuite, la peau est rasée à l'aide d'un petit couteau. Le côté chair, toujours à l'intérieur du tambour, n'est pas du tout travaillé pendant ce rite.

En même temps, on confectionne des petits pains qui, disposés dans un trou, sont recouverts du tambour une fois que la membrane est fixée. Ils sont destinés aux divinités des terres non cultivées (*sepā* et *serõ*). Puis le chamane officiant les donne à manger aux participants.

La membrane est ensuite peinte avec de la craie blanche dissoute dans un bol d'eau. On utilise les doigts trempés dans la craie. Les motifs peuvent varier: il existe des dessins astraux et cosmologiques, des dessins figuratifs comme des poissons, des tambours ou des organes sexuels en éjaculation, des dessins géométriques comme des triangles, des rhombes, des pentagones et des cercles, des improvisations abstraites faisant penser aux peintures de Pollock. Une fois accomplis ces gestes rituels dont chacun est accompagné par le chant du mythe correspondant, le chamane officiant se lève et commence une danse en s'accompagnant sur son propre tambour. Un assistant prend le nouveau tambour et l'imite. Ce n'est toujours pas le propriétaire du tambour ou un autre chamane qui effectue la consécration, mais un non-inité. Ensuite, le nouvel instrument est arrosé d'un mélange magique composé de grains, de cendres, de scories de cuivre et de silex, tandis que des mantras sont prononcés sur lui.

La cérémonie est close par une dernière danse. Cette fois-ci le chamane officiant danse en cercle, soit dans le sens des aiguilles d'une montre, soit en sens inverse (symbolisant respectivement la vie et la mort). En même temps, un assistant fait rouler le nouveau tambour par terre en suivant exactement les mouvements du chamane. A ce moment, le tambour, futur véhicule du voyage chamanique, accomplit lui-même un trajet symbolique. Le même rituel est répété devant la maison du propriétaire du tambour. Mais c'est maintenant ce dernier qui fait rouler son tambour. Près du seuil, il le lâche: le tambour roule seul vers l'entrée, jusqu'aux mains de son épouse qui l'attrape et l'arrose de levure, comme le prescrit le mythe. Pour clore le rituel de consécration, un poussin est abattu dans la maison, et son sang versé par le chamane sur le cadre du tambour. La fabrication du tambour *rẽ* est maintenant terminée: il est consacré et prêt à l'usage.

Si, dans le contexte sibérien, on assimile volontiers la consécration d'un nouveau tambour à une «animation», tel n'est pas le cas chez les Magar où la consécration vise essentiellement à apprivoiser la vitalité excessive, voire même la férocité du tambour neuf, à le pacifier et à maîtriser son potentiel extatique – comme il faut le faire aussi pour un jeune chamane encore inexpérimenté. C'est donc de l'«apaisement» et de la «domestication» partielle du tambour qu'il s'agit ici.

Aux yeux des Magar, le tambour *rẽ* n'est pas un objet inanimé mais vivant. Sa vie et sa biographie dépendent toutefois du chamane auquel il appartient. Sans lui, il ne peut pas «naître» en tant qu'instrument, c'est-à-dire passer d'une latte de chêne à un cadre de tambour. Comme on l'a vu, la découverte de l'arbre et la fabrication réussie du tambour sont elles-mêmes des étapes essentielles du processus initiatique. Pas de noviciat sans naissance et consécration préalables du tambour. Une fois que le novice a accédé à l'état d'élu, son tambour l'accompagnera durant toute sa vie professionnelle, que ce soit lors des séances de guérison, de l'initiation d'autres chamanes, de rencontres entre chamanes, de l'enterrement d'un confrère – ou de son propre enterrement.

A la mort d'un chamane, ses confrères l'enterrent en position assise sous un tumulus à l'extérieur du village. Un conifère, l'arbre de vie du chamane, abrite la tombe. Dans ses branches est suspendu l'équipement du défunt: sa couronne en plumes de faisan, des pendentifs et des cloches en fer, ainsi que son tambour dont on a déchiré la membrane; car au moment où le chamane expire, son compagnon, le tambour, doit se taire également. L'instrument reste suspendu pendant neuf jours, puis il est réclamé par la parenté du défunt qui le garde jusqu'à ce que son successeur réincarné le réclame. Ainsi le tambour se trouve-t-il intégré, à travers la succession de ses propriétaires, dans le concept de la réincarnation: lui aussi peut renaître. Mais cela ne s'applique en pratique que dans les cas où le cadre peut encore servir. Indépendamment du fait de la transmission du tambour, chaque novice en reçoit un nouveau.

L'espérance de vie d'un tambour est de dix à quinze ans, celle d'une membrane de trois à cinq ans. Ensuite il faut les renouveler. Le procédé de réparation et de renouvellement d'un tambour est analogue à celui de la fabrication

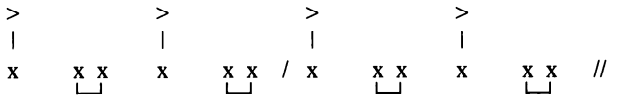
d'un nouveau tambour. L'usure d'un tambour, par exemple la déchirure de la membrane, ne provoque pas la mort de son propriétaire, comme le pensent notamment les Evenques (cf. Delaby 1976: 111). Cela indique notamment que le tambour n'est pas à concevoir, au sens strict, comme l'*alter ego* ou le sosie du chamane. Au cours de sa vie, un chamane peut posséder plusieurs tambours, ce qui n'enlève rien au fait que le tambour reste son compagnon le plus fidèle dans le cours de sa vie professionnelle.

Quelles sont les propriétés du tambour *rẽ* ? En tant qu'instrument magique, il contient des pouvoirs – généralement d'ordre surnaturel – qui sont absents d'autres instruments de musique et apparaissent selon ses fonctions rituelles.

L'accompagnement de l'énoncé du mythe

Du point de vue rituel, la principale fonction de l'instrument réside dans son rôle d'accompagnement des chants: le tambour *rẽ* rythme la narration des mythes d'origine et des récits mythiques versifiés exécutés lors des séances de guérison et d'initiation. Dans le cas des mythes cosmogoniques, il y a le plus souvent deux interprètes: un chanteur principal et maître expérimenté, accompagné par un disciple qui répète chaque vers et mémorise ainsi, au fil des années, l'immense répertoire de la tradition orale. Tous deux sont des chamanes initiés, et tous deux jouent de leur propre tambour. Dans le cas des mythes au contenu narratif complexe, le premier chanteur adopte souvent la pose d'un conteur faisant face au public, tandis qu'il revient au disciple de tomber en transe lors des passages appropriés.

Le rythme frappé sur le tambour est le même pour l'ensemble des mythes ainsi que pour la plupart des chants rituels auxiliaires. Il suit le mètre des vers et se présente ainsi[7]:



Cette combinaison entre le battement du tambour et la voix, entre le temps et le mètre constitue le modèle de base de quelque dix mille vers de la tradition orale des chamanes magar. Les chants primordiaux fournissent le prototype mythique des actes rituels accomplis dans le présent, que le tambour fixe au moyen de ses battements nomothétiques.

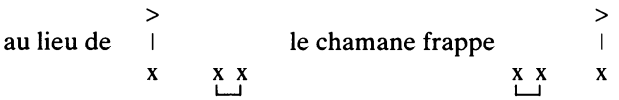
---

7 $\overset{>}{|}$ x désigne un accent rythmique, x x deux brefs coups accessoires. / et // marquent des césures à la fin d'un demi-vers et d'un vers.

L'accompagnement de la danse

Le tambour n'accompagne pas seulement le chant mais aussi la danse chamanique. La danse fait partie intégrante de tout événement rituel pour lequel le guérisseur revêt son attirail. Des représentations particulièrement spectaculaires ont lieu le jour principal de l'initiation, lorsque les guérisseurs doivent accomplir neuf rondes dansées entre la maison du novice et son arbre de vie érigé à l'extérieur du village, avant qu'il ne puisse naître rituellement sur l'arbre. A cette occasion, il se forme une longue file de danseurs (jusqu'à une trentaine) qui battent leur tambour à l'unisson et font cliqueter leur attirail. Les pas de danse se calquent ici sur le rythme des tambours.

Le rythme est aussi standardisé pour la danse que pour le chant, mais inversé:



Ce rythme de base est aussi de rigueur pour les danses exécutées pendant les grandes séances de guérison. A ces occasions, le trajet de la danse mène de l'intérieur de la maison du patient sur le toit en terrasse d'une maison voisine, en passant par un escalier à neuf marches représentant l'échelle cosmique descendant dans le monde souterrain. Sur le toit et sous un panier renversé, est posée la «natte du monde» dont le guérisseur officiant fait neuf fois le tour pour symboliser un voyage aux confins du monde où il a dû suivre l'âme fuyante de son patient. Pendant la danse, le tambour entraîne donc le chamane dans un voyage rituel.

Le voyage du chamane

Le tambour que l'on fait «rouler» par terre pour signifier qu'il se déplace dans l'espace, et le tambour «chevauché» en tant que véhicule du voyage ont déjà été évoqués. S'y ajoutent les actes rituels accomplis de façon répétée au cours des séances de guérison nocturnes, qui ont pour thème un voyage symbolique du chamane. Ces voyages imaginaires portent divers noms, et leur durée est variable. L'un d'entre eux, destiné à la quête de l'âme, fait l'objet d'un chant intitulé «chant de la route» (*dāwāta*). D'après ce chant, le chamane poursuit l'âme fuyante de son patient jusqu'au col menant à l'autre monde, situé à la frontière orientale de l'aire tribale. Les nombreuses stations de ce périple sont marquées par le rythme du tambour. De temps à autre, le chamane s'arrête et regarde dans l'intérieur du tambour pour y voir, comme dans un miroir magique, les traces de l'âme et définir ainsi le trajet à suivre (fig. 3).

Pour le chamane, voyager avec son tambour signifie s'exposer aux dangers véhiculés par les forces néfastes. C'est pour se prémunir contre elles qu'il revêt

son attirail. Mais auparavant, il invoque – toujours avec son tambour – l'aide des esprits auxiliaires, notamment l'esprit de son prédécesseur défunt et une série d'esprits animaux. L'« invocation d'un esprit ancestral » (*pittr khulne*), chant isolé du répertoire chamanique, est répété à plusieurs reprises au cours d'une séance. Par sa ligne mélodique et son rythme, il débute à la manière d'un mythe d'origine, même si du point de vue du contenu il y est question des prédécesseurs du chamane et de ses nombreux esprits auxiliaires aux formes d'animaux. Au moment où l'un de ceux-ci prend possession du chanteur, le battement du tambour devient irrégulier puis cesse complètement; le chanteur jette l'instrument, pousse des cris d'animaux et imite les mouvements caractéristiques de l'esprit qui s'est logé en lui. La descente des esprits auxiliaires requiert de toute évidence un grand effort du chamane – comme l'indiquent ses traits tendus; ceux-ci le propulsent dans l'extase, mais c'est seulement en les accommodant qu'il parvient à se défendre contre les attaques des forces néfastes.

La communication avec les esprits

Si le tambour permet d'appeler les bons esprits, il a aussi le pouvoir de repousser les mauvais. Cela s'accomplit à travers le bruit « cosmique » qu'il produit lorsqu'il est joué par le chamane qui danse. D'une part, ce bruit intimide les ennemis du guérisseur. D'autre part, au moyen du tambour et de la baguette, il est possible de clouer au sol les forces néfastes, en particulier les sorcières, et de les fixer ainsi définitivement. Selon la mythologie, la baguette symbolise ici alternativement le marteau qui frappe sur le tambour comme sur une enclume, et le clou qui attache les ennemis. Parfois même, elle est une arme offensive pour anéantir les sorcières, consœurs mythiques du chamane, en les précipitant du haut de la montagne.

Le tambour peut aussi être utilisé pour se défendre, en l'employant comme bouclier protégeant contre les flèches magiques invisibles lancées par les sorcières, les esprits de la chasse ou de la forêt, ou contre les ruses magiques de collègues malveillants. Par exemple, un récit local relate comment un rival du village voisin attira la foudre sur un chamane engagé dans un voyage rituel au bénéfice d'un patient. Du coin de l'œil, le guérisseur aperçut la foudre et parvint à la repousser grâce à son tambour dont le cadre se scinda en deux. C'est aussi une fonction protectrice qu'exerce le tambour lorsqu'il est utilisé pour couvrir des offrandes ou de la nourriture rituelle et les soustraire ainsi au regard envieux des esprits non conviés au festin.

Lors de certains voyages rituels, le chamane se rend dans le monde souterrain (*tānje wānje*) que la mythologie situe dans les plaines du sud. Arrivé là, il se transforme en esprit bénéfique du sanglier (*galdevīr*). Sous ce déguisement, il tombe dans un sommeil magique (*sata*). Mis à part quelques convulsions occasionnelles, il repose tranquillement par terre, la tête appuyée sur le tambour

Fig. 3: Vision d'avenir à l'intérieur du tambour. Photo: M. Oppitz.

dont le côté ouvert est en haut et le côté fermé en bas. De cette manière, le tambour est clos vis-à-vis du monde souterrain et réceptif face au monde terrestre. En appuyant sa tête sur son tambour, le guérisseur endormi est à même de «voir» l'âme fuyante de son patient. Dès qu'il la repère, il bondit, se met à quatre pattes devant l'arbre de vie attaché au poteau central de la maison de son patient et, toujours sous la forme de l'esprit du sanglier, il soulève avec un mouvement abrupt le patient placé sur son dos. Par ce geste appelé *galsine* («faire comme le sanglier») il ramène l'âme du patient du monde souterrain. Le second chamane présent dans ce rite frappe quelques coups secs sur son propre tambour qu'il tient au-dessus du patient, afin de clouer l'âme revenue dans le corps qui est le sien. Dans cette brève séquence, le tambour constitue à la fois le véhicule du voyage, de l'extase, de la clairvoyance et du rapatriement de l'âme.

La divination

Enfin, le tambour chamanique peut être employé pour pratiquer les deux modes de divination en usage localement. Dans le premier cas, le chamane en transe se trouve sous l'influence d'un esprit auxiliaire, et il énonce ses prédictions dans un langage spirituel appelé *lāmā kham*, sorte de tibétain fictif compris seulement par les initiés, et qu'il faut traduire aux non-initiés. Cette forme de divination extatique (*paĩsine*) se pratique par exemple pour «reconnaître», en état de légère transe, les traces laissées par l'âme à l'intérieur du tambour, et pour «identifier» en état de sommeil magique son lieu de séjour sur la face ouverte du tambour.

Le second type de divination consiste en l'examen d'un objet, tel que: les entrailles d'un animal, des assiettes ou des tambours et des bûches enflammées jetés en l'air; c'est aussi l'interprétation de la voix des corbeaux et de la trajectoire de boulettes en tissu sur un tambour plat. Cette forme de divination est appelée *pārche*, terme apparenté au sanscrit *parīkṣā* et signifiant «examen», «test», «interprétation» ou «interprétation de rêve». De cette catégorie relève une forme de divination impliquant le tambour, qui fait partie intégrante du rituel de chaque grande séance de guérison, à savoir le *rī ṛanne* ou *rī khelne*, «faire courir» ou «regarder la boule d'ordures». Le substantif *rī* signifie «saleté», «ordures», mais dans le présent contexte il s'applique à un morceau d'étoffe découpé dans les vêtements du patient, dont on forme une boule à l'aide de particules de la racine purifiante *ti* et d'une feuille d'absinthe pour la placer ensuite sur la membrane d'un tambour tenu horizontalement (fig. 4). Le chamane fait vibrer la membrane en y portant des coups légers, et la boulette commence à sauter sur la surface du tambour jusqu'à ce qu'elle s'arrête à un certain point ou tombe. Chaque point du cerceau pouvant être soit de bon soit de mauvais augure, l'endroit où la boulette *rī* tombe du tambour a sa propre valeur de prédiction. Le meilleur signe est que la boule reste sur la membrane.

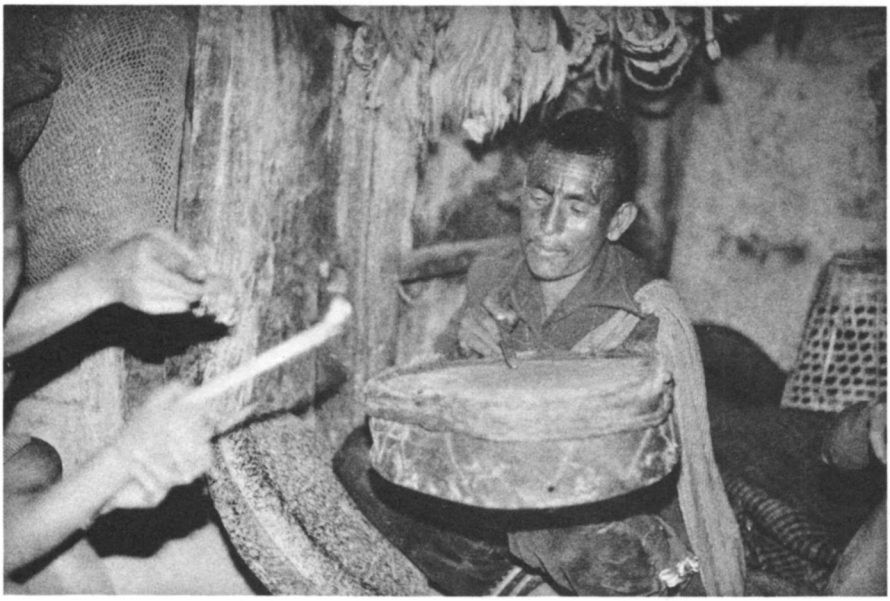


Fig. 4: Divination au moyen de boulettes d'ordures sur le tambour tenu horizontalement. Photo: M. Oppitz.

Le processus est répété trois fois, car toute combinaison comporte également une signification divinatoire. Si la boule tombe trois fois sur le même point, c'est bon signe, peu importe sa signification. Si elle tombe une fois sur un rivet en fer (toujours un point dangereux), une fois sur une lanière en cuir et une fois sur l'un des triangles formés par les lanières, c'est très mauvais signe. Après le troisième tour, le chamane s'écrie «*höi*» et comme pour terminer un chant, il frappe le cadre de son tambour de quelques brefs coups de baguette[8].

Dans tous les cas examinés ci-dessus, le tambour *rẽ* apparaît comme un moyen de se transporter dans l'Au-delà, investi qu'il est de pouvoirs magiques. Ce qui n'est guère surprenant, car il est l'instrument des chamanes, ces médiateurs par excellence entre l'univers des hommes et l'univers non humain.

---

[8] La divination avec le tambour et à l'aide d'objets mûs par vibration sur la membrane du tambour tenue horizontalement est aussi attestée dans d'autres régions de l'Himalaya. Chez les Tamang, on utilise des grains de riz (Mastromattei 1988: pl. 16), et au Tibet des grains de blé ou d'orge. Au Tibet, l'art de la divination avec le tambour a atteint un niveau élevé de raffinement (Nebesky-Wojkowitz 1952: 149-57). Mais la forme la plus célèbre de prédiction chamanique au moyen d'un tambour plat est attestée pour les anciens Sami. Dans ce cas, le tambour lapon était frappé avec un marteau double en corne ayant la forme d'un T, qui faisait bouger un «bras» en laiton, bois ou corne de renne sur la membrane (Manker 1938: 300-433).

Bibliographie

BERGLIE Per Arne
1976 «Preliminary remarks on some Tibetan 'spiritual mediums' in Nepal». *Kailash* (Bhatahity) IV(1): 85-108.

DELABY Laurence
1976 *Chamanes toungouses*. Nanterre: Université de Paris X [Études mongoles et sibériennes, Cahier 7].

HASLUND-CHRISTENSEN Henning
1944 «Mongolske Troldmaend». *Fra Nationalmuseets Arbejdsmark*, Copenhague.

HEISSIG Walther
1944 «Schamanen und Geisterbeschwörer im Küriye-Banner». *Folklore Studies* 3: 39-72.

HELFFER Mireille
1983 «Observations concernant le tambour tibétain rnga et son usage». *Selected Reports in Ethnomusicology IV*: 62-97.

HOFFMANN Helmut
1950 *Quellen zur Geschichte der tibetischen Bon-Religion*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. [Abhandlungen der Geistes- u. Sozialwissenschaftlichen Klasse Nr. 4]

LOT-FALCK Eveline
1961 «A propos d'un tambour dc chaman toungouse». *L'Homme* I (2) : 23-50.

MANKER Ernst
1938/1958 *Die lappische Zaubertrommel* (2 vol.). Stockholm. [Acta Laponica I et II].

MASTROMATTEI Romano
1988 *La terra reale*. Rome: Ed. Valerio Levi.

NEBESKY-WOJKOWITZ René de
1952 «Tibetan drum divination, 'ngamo'». *Ethnos* 17: 149-57.

A la mémoire de T. Čimiddorž

LA DIMENSION ORPHIQUE DE LA MUSIQUE MONGOLE

Alain Desjacques

> «Dans la vie ordinaire parmi les gens pacifiques, conduisez-vous comme des veaux âgés de deux ans, dans les querelles attaquez comme des vautours; pendant les festins et les divertissements soyez comme de jeunes étalons, mais dans le combat avec les ennemis attaquez, foncez comme des faucons affamés sur leur proie; ...par une journée claire soyez vigilants comme un loup endurci; par une nuit sombre, prudents comme le corbeau...»
>
> Genghis Xan

En mongol, musique se dit *xögžim*, dérivation nominale de *xög* («ton» ou «mélodie»)[1], sur lequel a été formé le mot *xögžil* («développement»). Le terme *xögžim*, se trouvant dans un voisinage linguistique étroit avec *xögžil*, pourrait faire croire que la musique est perçue, chez les Mongols, comme une durée, le processus temporel d'un événement sonore. En réalité, les musiciens populaires entretiennent un rapport plus concret avec le milieu naturel et géographique dans l'élaboration de leurs genres musicaux, ainsi que l'illustre cette remarque, teintée de poésie, de S. Süren:

> «La longueur et la lenteur de nos chants longs (*urtyn duu*) traduisent l'immensité de la steppe et les grands intervalles ont été inspirés par la hauteur et la configuration des sommets de l'Altaï»[2].

---

[1] En kazakh, *küü* vient du chinois *ch'ü*, et du moyen chinois *k'iok*, «chanson», ajoute Rémy Dor qui a bien voulu relire ce texte. Que soient également remerciés les professeurs Ernst Emsheimer, Tràn Van Khê, Denise Hemmerdinger et Roberte Hamayon pour leurs remarques pertinentes.

[3] D'après un entretien avec Sodovyn Süren, 74 ans, Mongol Urjanxaj de la province de Duut dans la région de Khovd, le 21 octobre 1984.

Fig. 1 et 2: La *morin-xuur* (vièle-cheval) est devenue l'instrument national de la République populaire de Mongolie. La caisse de l'instrument, de forme trapézoïdale, est traditionnellement recouverte d'une peau de chèvre souvent richement décorée. La *morin-xuur* tenue entre les jambes en position assise, accompagne principalement le «chant long» *urtyn duu* dans ses évolutions mélodiques, et les mouvements de la danse *bijelge*. Photos: Alain Desjacques.

Ce parti pris de «longueur et de lenteur» caractérise d'ailleurs bien ce type de chant dont la pulsation rythmique apparaît largement subordonnée au développement de la mélodie dont l'improvisation ornementale, soutenue par des techniques vocales particulières, donne l'impression d'un étirement mélodique du chant presque sur chaque syllabe.

Ce rapport quasi immédiat à l'environnement quotidien du pasteur nomade transparaît aussi clairement à travers le répertoire instrumental populaire qui fait une place importante à l'imitation des bruits de la nature, du chant des oiseaux et du comportement des animaux observés. Il est probable que, dans des temps très reculés, il s'agissait surtout de reproductions de cris d'animaux lors d'activités spécifiques, telle la chasse, où l'appeau devait être un instrument des plus fidèles. Il serait tentant de penser que l'imitation est, sinon postérieure à la reproduction sonore, du moins une forme artistique de celle-ci. Ces imitations ne sont, bien sûr, pas exemptes de fonctions sociales et religieuses, comme dans les rites de chasse[3] ou bien dans les séances chamaniques

[3] Notamment les rites de chasse à l'ours et de consommation de sa chair dans un banquet durant lequel, chez les Yakoutes et les Toungouzes, on imitait le croassement du corbeau pour faire croire à l'ours que ce ne sont pas des hommes mais des oiseaux qui sont en train de le manger (cf. Harva 1959: 296-97).

durant lesquelles l'habileté du chamane à l'imitation, pas seulement sonore d'ailleurs, constitue un élément indéniable de son art. Et Dodds (1959: 151) écrit à propos d'Orphée:

> «Comme certains chamanes légendaires de Sibérie, il peut par sa musique convoquer les bêtes et les oiseaux pour se faire entendre».

Il se pourrait bien que l'essence de la musique instrumentale populaire mongole soit une musique de la nature, une musique animalière en rapport avec le système religieux du chamanisme. L'origine légendaire de la *morin-xuur* et de son répertoire offre, de ce point de vue, un apport très intéressant[4].

Dès le début de la légende, le héros-chanteur reçoit le qualificatif de *xöxöö* qui désigne le coucou en mongol. En effet, aujourd'hui encore en Mongolie, il n'est pas rare d'attribuer le surnom honorifique de *xöxöö* à un excellent chanteur ou à une excellente chanteuse, soulignant par là le rapport entre la perfection de son art et le chant d'un oiseau. Ce dicton mongol est souvent utilisé pour qualifier un chant particulièrement beau:

Nuurand öndöglösöm	«C'est le chant d'une cane
Nugasny duu gargaad	Qui a pondu au bord du lac,
Xulsan öndöglösön	C'est celui du cygne
Xungijn duu gargaad.	Qui a pondu dans les roseaux.»

Mais surtout, l'onomatopée *xöxöö* désignant le coucou ne résulte pas d'un choix linguistique arbitraire. Il semble en effet que, par similitude phonique, les Mongols aient rapproché le chant du coucou du mot *xöx* («bleu»), dénomination du «ciel» en mongol, ce qui confère au coucou un rôle très important dans la mythologie mongole, car, comme nous le verrons, ce n'est pas seulement un oiseau mais aussi un messager du ciel.

Le mot *xöx* désigne le ciel, c'est-à-dire le dieu du ciel: «Ce qui est curieux, c'est que les Mongols aient pu, dans leur adoration, appeler le dieu du ciel "Ciel Bleu"», s'étonne Harva (1959: 103) qui donne plus loin cette information:

> «Dans un dessin représentant la montée du chamane dans les cieux, nous voyons, à côté du dieu suprême et de "son messager", les figurations de trois autres êtres célestes. Selon une explication jointe à ce dessin et qui provient probablement des šors, on y reconnaît Bogdigan et aussi Bobyrgan, un être légendaire; la troisième figure représente le *kökyš*» (1959: 112).

---

[4] La version la plus répandue de la légende sur l'origine de la vièle *morin-xuur* a été récemment éditée par Sampildendev et Cerensodnom (1984, légende N° 79). Elle commence ainsi: «Il y a très longtemps vivait à l'extrême Est de la Mongolie un homme brave nommé Xöxöö Namžil, chanteur de grande réputation au niveau régional. Mais il fut mobilisé par l'armée qui l'envoya à l'Ouest» (c'est-à-dire dans le massif de l'Altaï).

Malheureusement, Harva ne s'étend pas davantage sur le *kökys*. Nous pensons que c'est le coucou. En effet, Ulgen, c'est le «bon» dieu; son antagoniste se nomme Erlig, dieu du monde souterrain. Chacun de ces dieux est entouré d'«assistants» et de «fils» qui interviennent dans la lutte divine. Que *kökyš* soit un allié de Erlig ne serait pas étonnant. Le coucou est un oiseau de mauvais augure.

«Le corbeau, la corneille[5] et le coucou sont des oiseaux omineux [sic]», et: «pour les Yakoutes, la mort est annoncée par le coucou» (Roux 1966: 391, 73). C'est donc un oiseau extrêmement dangereux que le chamane doit vaincre dans sa montée céleste, et Harva le confirme en citant un manuscrit dans lequel «un chaman au début de la séance invoque l'aide d'un fils d'Ulgen nommé Karšit». C'est sans doute un oiseau de proie et, peut-être plus précisément, *karšit* est une variante linguistique de *xaršyga* en kazakh et *xarcaga* ou *xarcagaj* en mongol pour l'autour des palombes (*accipiter gentilis*). En effet, l'oiseau de proie dressé peut se révéler redoutable pour le coucou, comme le montre la suite du manuscrit où «un oiseau noir», Karakus («aigle»), est un serviteur du chamane: «on raconte que le chamane, à son arrivée dans le quatrième ciel, montre comment Karakus prend un coucou» (Harva 1959: 113). Le chamane essaiera d'ailleurs d'accaparer le pouvoir du coucou: «les os du coucou sont employés pour faire des charmes et des talismans» (Roux 1966: 164).

Mais la suite de la légende sur la *morin-xuur* indique que Xöxöö Namžil fut mobilisé par l'armée qui l'envoya à la frontière ouest de la Mongolie et que son chef, dès qu'il eut connaissance de la beauté de son art, lui épargna l'entraînement militaire pour lui permettre de se consacrer entièrement à l'art du chant. Il est donc exempt de tâches viriles. Est-il considéré comme une femme? Est-il une femme? Un mythe d'origine du coucou recueilli chez les Tatars de l'Altaï affirme que «les coucous et les hérons ne seraient que des jeunes filles méconnaissables»; chez les Toungouzes, «une jeune fille se change en coucou par désir de boire» (Roux 1966: 35, 246).

Pendant le temps de son service à l'armée, il fit la connaissance d'une très belle princesse qui lui fit cadeau d'un cheval magique appelé Žonon Xar. Il était représenté ainsi:

«Tandis que par sa vitesse il détache les broussailles de leurs racines,
Qu'il brise les rochers en morceaux,
Qu'il disperse les amas de pierres,
Qu'il déchire la couture du vêtement du cavalier.

Il ne glisse pas sur le roc,
Il trotte sans trébucher dans les fourrés,

---

[5] Lorsque l'âme de Tarvaa, le barde légendaire de Mongolie, revient de chez Erlig (dieu du monde souterrain), elle s'aperçut que les yeux de son corps laissé sur place avaient été picorés par une corneille, causant sa cécité (sur cette légende et le rapprochement de Tarvaa avec Homère, voir Doulam 1987: 36-7).

Il n'a rien à envier aux oiseaux[6],
Il n'est pas comparable à un cheval ordinaire,

Dans le troupeau il est l'unique,
Il a tout à fait l'allure d'un cheval de course,
Au moment du danger il vole en chantant,
Au moment du repos il va d'une démarche trottinante,
Quand son maître le chevauche
Il se donne de la peine,
C'est l'ami de l'homme,
C'est un bon cheval.»

Un tel cheval se rencontre aussi dans les contes ou les chants épiques mongols (cf. Doulam 1987). Cependant, le cheval occupe une place importante dans la mythologie altaïque qui retient le thème du cheval ailé pour justifier l'origine mythique du cheval. Le cheval ailé est aussi une des montures du chamane, car:

> «[...] l'homme ne peut s'élever dans les airs, s'il ne voyait accourir à son aide celui qui sait voler: l'oiseau d'abord ou, à défaut, un quelconque animal qui n'a pas oublié comment on acquérait des ailes. C'est le thème de Pégase que l'on rencontre souvent» (Roux 1966: 65).

Mais surtout, le cheval a été souvent identifié au soleil. Dans le système astrologique du calendrier chinois des douze animaux, emprunté par les Mongols, le mois de juin, c'est-à-dire celui du solstice d'été, est le mois du cheval; et midi, le moment où le soleil atteint le zénith dans sa course quotidienne, s'appelle l'heure du cheval[7]. Rien d'étonnant alors que le cheval soit «un animal essentiel dans les cérémonies de sacrifices au ciel» (Roux 1966: 78). Pour nous, il apparaît bien que le cheval, ainsi que le coucou qui se trouve sur la route du chamane dans sa montée céleste, sont deux aspects zoomorphes différents d'une même réalité, le soleil, qui fait penser au mythe d'Icare. La suite de la légende montre Xöxöö Namžil chevauchant son cheval Žonon Xar, la nuit tombée, pour aller retrouver sa princesse à l'Ouest du pays et rentrant à l'aube à l'Est. La légende fait donc coïncider le retour du cheval avec l'apparition du soleil à l'est.

Mais, dans cette légende, une femme jalouse du campement[8] découvrit le secret et coupa les ailes du cheval qui mourut sur le champ. Lorsque Xöxöö Namžil constata plus tard la mort de son cheval, il sombra dans une profonde

---

6 C'est-à-dire qu'il est ailé.

7 En kazakh, *kök* désigne à la fois la couleur bleue et le ciel, *kökek* le coucou et le mois de juin.

8 Dans une autre version, il s'agit de la propre femme du héros (cf. la légende recueillie par Haslund-Christensen *in* Emsheimer 1943: 35-7).

tristesse. C'est alors qu'il se mit à sculpter la tête de son cheval dans un long morceau de bois qu'il fixa sur un bol en bois; il le recouvrit de la peau de son cheval. De sa belle queue soyeuse, il prit du crin qu'il tendit sur l'instrument et qu'il enduisit de brai sec. Xöxöö Namžil imita ainsi les hennissement de Žonon Xar, son allure et les différents aspects de sa démarche. Une autre version de la légende dit que c'est le crâne même du cheval qui servit de caisse de résonance[9]. Ainsi, dans la légende, un instrument est créé, la *morin-xuur*, pour un répertoire spécifique, constitué d'imitations du hennissement du cheval, de sa démarche, et d'interprétations sonores de son comportement et de son caractère. Aujourd'hui encore, de telles imitations apparaissent dans le jeu instrumental du musicien *xuurč* qui chante en l'honneur d'un cheval, comme dans la «Louange au beau cheval brun», l'«Eloge de l'alezan à l'étoile frontale blanche, originaire du pays des Khotgojd», mais aussi dans la musique de danse avec, par exemple, «Le coursier noir», «Le cheval ambleur», «Le bruit des sabots du cheval», «Le cheval noir de trois ans», et «La démarche du cheval»[10]. Mais la légende ne donne pas d'explication sur l'origine du mot *xuur*, de l'expression *morin-xuur* (littéralement «vièle-cheval»). Pour E. Haenish (1939: 73), le terme de *xuur*, en mongol ancien qugur,

> «[...] désigne toujours un instrument à cordes pincées ou a cordes frottées. D'un point de vue phonétique, il semble dériver du turc ancien *qopuz* avec différentes variantes dans les langues de nombreux groupes ethniques, qui signifie "instrument à cordes".»

Il devient alors plus difficile de comprendre pourquoi les Mongols utilisent le même terme pour désigner la guimbarde *aman-xuur*, avec les variantes *xulsan xuur* si elle est en bambou et *tömör xuur* si elle est en fer[11]. Or, la traduction par «vièle à bouche» n'est pas satisfaisante. D'ailleurs, comme pour dissiper un malentendu, les Mongols emploient parallèlement le terme de *tobšuur*, qui désigne le luth à deux cordes à l'Ouest de la Mongolie, pour la guimbarde. Et, en effet, pour jouer de la guimbarde, il faut pincer (*tobšix*) la languette, comme il faut pincer les cordes du luth. En fait, *qugur* ou *qagur* en mongol ancien veut dire originellement «sifflement du vent»[12], devenu avec l'introduction de l'alphabet cyrillique *xuur* ou *xuguur,* avec une dérivation verbale *xuugix*: «siffler» (pour le vent). Le rapport entre le sifflement du vent, le frot-

---

[9] D'après une information de Doržbalam, 66 ans, peintre émérite, originaire du sud de la Mongolie, région de Dundgov, septembre 1986.

[10] Les titres mongols de ces morceaux, respectivement: *Xöörxön zeerd moriny magtaal, Xotgojdyn ündesnij xongor xalsan mor' magtaal, Žalam xar, Demen xar, Morin tövörgöön, Gunan xar,* et *Moriny javdal.*

[11] *Temür komus* en kazakh.

[12] D'après une information de Amsgalan, peintre émérite d'origine *žaxčin* de l'ouest de la Mongolie, septembre 1986.

Fig. 3: Le barde Avirmed, au visage expressif d'une étonnante concentration intérieure, chante encore l'épopée tuul' dans un style guttural appelé *xajlax*, «forger l'épopée». Il s'accompagne d'un luth à deux cordes *tobšuur*, typique de la région de l'Altaï. Peinture de S. Bold, 1986. Photo: Alain Desjacques.

Fig. 4: Le ruissellement d'une source montagneuse, le chant d'un oiseau et le subtil murmure de la nature incitent le berger à leur répondre au son de sa flûte *cuur*. P. Narangogt, peint par S. Elbegdorz, 1986. Photo: Alain Desjacques.

tement de l'archet sur les cordes et le son de la guimbarde devient alors plus évident. Une onomatopée mongole traduit le frottement de l'archet par *ilme žilme*[13], c'est-à-dire par un chuintement, avec la fricative *ž*, qui est un élément descriptif possible du son de la guimbarde et du bruit du vent, car il semblerait bien que, pour les Mongols, le vent chuinte, alors que pour nous, il siffle.

D'autre part, chez les peuples altaïques, le chuintement du vent est associé à la montagne:

> «Les Iakoutes disent que les vents "dorment" sur la montagne d'où on peut les appeler en cas de besoin et en sifflant. Les Golds croient que les vents sortent des gorges montagneuses où ils sont conservés par l'esprit du vent. Les Mongols appellent le temps des tempêtes "jours de course", dans la croyance que les esprits de la montagne courent alors d'une montagne à l'autre.» (Harva 1959: 158).

---

[13] «C'est au son de *ilme žilme* que tu frottes les cordes de la vièle *ekil*»: couplet d'un chant intitulé «Tu m'as dit que...», recueilli par Doulam (1987: 45).

Et récemment, nous avons appris auprès de P. Narantsogt, Mongol Urjanxaj de l'Altaï, que:

> «[...] la mélodie fondamentale (*xiigin ajalguu*) de la flûte verticale *cuur*, instrument de berger, provient certainement de quelqu'un qui, se trouvant seul sur une montagne, regarda le paysage à l'écoute du chuintement du vent et eut l'idée de lui répondre comme un "chant diphonique" des montagnes.»[14].

Dans la légende précédente, le héros Xöxöö Namžil est allé à l'Ouest de la Mongolie, c'est-à-dire dans la région montagneuse de l'Altaï, puis est retourné dans son pays natal à l'Est où il créa alors la *morin-xuur*.

Le chuintement du vent[15], mais aussi le bruissement des herbes hautes, le clapotis de la rivière, le chant des oiseaux et les cris des animaux sont autant de sources d'inspiration pour le chasseur ou le berger des régions montagneuses. Le répertoire de Narantsogt est à ce titre éloquent. A l'aide de son pouce ou de son index, ou encore d'une simple petite pierre plate ramassée par terre et placée entre les dents, Narantsogt est capable d'imiter le coucou adulte, le jeune coucou, deux coucous qui se répondent, la huppe ordinaire, le pigeon ramier, le grand coq de Bruyère, et avec sa flûte *cuur*, le tétras-lyre, parmi beaucoup d'autres, imitant aussi bien les hommes que les animaux. Bien sûr, ces imitations sont actuellement dépouillées de toute connotation chamanique. Cependant, on ne peut nier la place importante du coucou dans la mythologie des Mongols et d'autres peuples altaïques. Mais quel est l'importance de ces imitations dans la musique mongole? Et quels sont les aspects retenus de la source sonore originelle? En effet, il ne s'agit presque jamais de reproduction exacte du chant des oiseaux ou des bruits de la nature, mais plus généralement d'une imitation qui se fonde sur un ou plusieurs traits caractéristiques de la source sonore. Dans le chant du coucou, par exemple, ce qui est important pour Narantsogt, c'est le bitonisme vocalisé du chant de cet oiseau qui va être interprété vocalement à l'aide d'une petite pierre plate dans l'intervalle d'une tierce mineure sol_4-mi_4 (ou si_4-$sol\#_4$), en commençant par le degré supérieur[16] avec des varia-

---

[14] Information recueillie par Doulam (1987: 43). Mais la révision de mon texte traduit a entraîné une correction erronée de «chant diphonique» par «écho». Pour P. Narantsogt, cette métaphore de «chant diphonique des montagnes» (*uulyn xöömij*) est une illustration de ce qu'il pense être une diphonie simultanée, constituée par le jeu mélodique de la flûte *cuur* et le sifflement ininterrompu du vent sur les sommets montagneux.

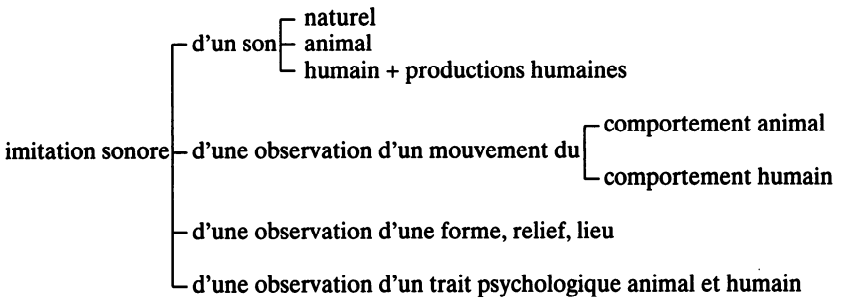
[15] Le monde animal n'est d'ailleurs pas insensible au sifflement du vent: «Le cygne [...] rompt le silence quand il entend Apollon toucher la lyre, et le rossignol est attiré hors des grottes vers le soleil quand le zéphir fait entendre son chant» (Photius, codex 114, édité par Henri 1971).

[16] Un coucou d'Afrique commence par le degré inférieur, nous communique Claude Chapuis, ornithologue, qui ajoute que les exemples d'oiseaux rapportés ici ont un registre de vocalisation grave (entretien du 19 janvier 1987). Le musicologue mongol Ž. Badraa affirme que l'émission vocale diphonique *xöömii* («pharynx») vient probablement de l'imitation du cri de la grue noire *xarkhiraa*, à cause des sons gutturaux (1986: 18). Kargyraa est aussi le nom donné par les Touvins à un type précis d'émission vocale utilisant un registre particulièrement grave.

tions dans la tonalité et le rythme. Le chant du coucou n'est d'ailleurs pas toujours le même. Dans l'imitation du pigeon ramier et de la huppe ordinaire, c'est le type particulier d'émission vocale «consonantique» de ces oiseaux qui est retenu. Ces courtes imitations sont l'objet de petites œuvres musicales, tel «Le chant du tétras-lyre», joué à la flûte *cuur* avec bourdon vocal.

Mais la simple observation d'un animal, de sa démarche et de son comportement, peut inspirer des imitations musicales. Il serait trop long d'énumérer les morceaux se référant au cheval, dont la démarche et les allures ont largement contribué à composer la palette de rythmes utilisés, non seulement en Mongolie, mais dans tout l'univers du pastoralisme nomade d'Asie centrale. Entre autres thèmes rythmiques de cette région, celui de la démarche boiteuse de l'animal sauvage blessé par le chasseur, ou de l'animal domestique entravé par l'éleveur, est très important dans la formation des rythmes *aksak*[17] de cette musique de l'Altaï.

En résumé, nous avons vu que l'imitation sonore n'était pas gratuite mais faisait partie autrefois de tout un ensemble de représentations chamaniques. Aujourd'hui, l'imitation sonore ne semble conserver que son côté ludique, et elle est pensée comme telle par les musiciens mongols. L'imitation n'est jamais une reproduction parfaite de la source sonore, mais une interprétation quelquefois très fine de celle-ci. Le musicien va retenir, selon les cas, l'aspect mélodique ou tonal, ou bien un vocalisme, ou encore un rythme, dans son élaboration d'une imitation d'un son. Mais l'imitation peut aussi s'inspirer d'une observation visuelle d'un mouvement ou d'une forme statique du relief; le tableau suivant permet de visualiser les différents aspects théoriques de l'imitation sonore:



Ainsi plusieurs combinaisons sont-elles possibles.

---

[17] *Aksak* veut dire «boiteux» en turc et en kazakh. Ce type de rythme fut analysé surtout par Constantin Brăiloiu, qui en a dressé un tableau complet (1973).

C'est sans doute aussi sous cet aspect du rapport entre musique et environnement naturel et animal, qu'il est possible de penser l'originalité des émissions vocales diphoniques des Mongols, ou de l'usage abondant des pulsations glottales exécutées surtout dans les «chants longs» dont les degrés, bien qu'ils mettent en œuvre une échelle pentatonique constante, ne sont pas toujours bien stabilisés. Non pas parce que le chanteur chante «faux», mais parce que ce type de chant a aussi un rapport direct avec les appels du berger dans le milieu naturel du pasteur nomade (cf. Smirnov 1969: 238).

Il ne s'agissait pas ici d'aborder l'origine de la musique mongole, mais d'essayer de mettre en valeur un aspect particulier de cette musique caractéristique d'Asie centrale, qui conserve son visage singulier.

Bibliographie

AUBERT Laurent
1986 «Regards sur les musiques d'Asie centrale: La vièle-cheval et le luth-singe». *Bulletin annuel du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève* 26: 27-51.

BADRAA Ž.
1986 «L'art *xöömii*». *Les Nouvelles de Mongolie* 9: 18-19.

BRAILOIU Constantin
1973 «Le rythme *aksak*» [1951]. *In: Problèmes d'ethnomusicologie.* Genève: Minkoff Reprints: 301-340.

DODDS Eric Robertson
1977 *Les Grecs et l'irrationnel* [1951]. Paris: Flammarion [Coll. «Champ philosophique», N° 28].

DOULAM Sendenžavyn
1987 «Conte, chant et instruments de musique – quelques légendes d'origine mongole -. *Etudes mongoles et sibériennes* 18: 33-47. (Traduit du mongol par A. Desjacques, revu et corrigé par M.L. Beffa et F. Aubin).

EMSHEIMER Ernst
1943 «Preliminary remarks on Mongolian Music and instruments». *In: The Music of the Mongols, Part I: Eastern Mongolia*: 69-100. Stockholm: Tryekeri Aktiebolaget Thule. (Report from the Scientific Expedition to the Northwestern Provinces of China under the leadership of Dc Sven Hedin. The Sino-Swedish Expedition, Publication 21-VIII: Etnography, vol. 4)
1964 «Singing Contests in Central Asia». *Studia Ethnomusicologica Eurasiatica* (Stockholm): 86-90.

HAENISCH Erich
1935-39 *Wörterbuch zu Manghal un niuca tobca'an, Die Geheime Geschichte der Mongolen.* Teil 1: «Text aus der chinesischen Transkription im mongolischen Wortlaut wiederhergestellt». Teil 2: «Wörterbuch dazu». Leipzig.

HARVA Uno
1959 *Les représentations religieuses des peuples altaïques.* Traduit de l'allemand par J.L. Perret. Paris: Gallimard (Coll. «L'espèce humaine», N° 15).

HEMMERDINGER Denise J.
1982 «Atomisme et pythagorisme phéniciens aux origines des théories et des notations de la musique». *In: Le livre et le Liban jusqu'à 1900.* Paris: UNESCO, p. 47-57.
1984 «Aspects méconnus des théories et notations antiques et de leur transmission». In: *Musicologie médiévale. Notations et séquences.* Table ronde de paléographie musicale, Orléans, CNRS-IRHT, 6-7 septembre 1982. Paris: Editions du CNRS, p. 67-99.

HENRI R.
1971 *La Bibliothèque de Photius, tome VI,* codex 243. Paris: Éd. Les Belles Lettres.

LOT-FALCK Eveline
1953 *Les rites de chasse chez les peuples sibériens.* Paris: Gallimard (Coll. «L'espèce humaine», N° 9).

ROUX Jean-Paul
1966 *Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques.* Paris: Adrien-Maisonneuve.

SAMPILDENDEV Kh. & CERENSODNOM D.
1984 *Mongol Domog* (Légendes mongoles). Oulan Bator: Académie des Sciences, Section de littérature.

SCHAEFFNER André
1968 *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale.* Paris/La Haye: Mouton.

SCHNEIDER Marius
1960 «Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes». *In: Histoire de la musique*, vol. 1 (publiée sous la direction de Roland Manuel). Paris: Encyclopédie de la Pléiade, p. 131-214.

SMIRNOV B.
1969 «O melose Mongol'skoj Narodnoj Pesni, v Muzyka Narodov Azij i Afriki; kniga 1; izdat». *Sovietskij Kompozitor* (Moskva): 236-49.

CHINE: LE POUVOIR EN CHANTANT

Sabine Trebinjac

Pour un Occidental, parler de Musique et Pouvoir est une tentative d'évaluer le pouvoir de la musique. Soit il s'agit du pouvoir de l'énoncé, thème central de la musicothérapie. Soit il s'agit du pouvoir du musicien qui, porteur d'un message, souvent politique d'ailleurs, acquiert le statut de modèle et le pouvoir de mobiliser les foules autour de lui: il peut alors lancer un concert pour l'égalité, contre l'apartheid, contre le Sommet des pays les plus industrialisés, par exemple. Ou bien encore, il se trouve porteur d'une aura philosophique ou mystique: l'esthétique et la technique de son jeu sont copiées par de nombreux adeptes qui espèrent ainsi se rapprocher, voire même s'identifier à leur maître.

En Chine, le thème de Musique et Pouvoir a excité la plume de nombreux penseurs. Mais, dès le départ, les données sont différentes. En effet, Musique et Pouvoir sont considérés comme deux notions comparables, aucune des deux ne primant sur l'autre. On parle aussi bien du Pouvoir de la Musique que de la Musique du Pouvoir. En fait, c'est la notion même de pouvoir qu'il convient de préciser. Chez nous, musique se juxtapose à pouvoir, alors envisagé comme une possibilité d'efficacité et d'action sur quelque chose ou sur quelqu'un; en Chine, le pouvoir est à comprendre comme la puissance, l'autorité politique. J'utiliserai indifféremment politique ou pouvoir, les deux termes ayant été posés en synonymes.

J'exposerai ici quelques données qui justifient que l'on traite du pouvoir et de la musique en Chine en tentant de comprendre l'aspect théorique, tout en illustrant mon propos de quelques conséquences pratiques de cette idéologie. Je ne considérerai pas uniquement la période contemporaine et la culture marxiste de la Chine communiste mais également la Chine classique afin de mettre en valeur la spécifité chinoise de cette relation musico-politique qui, si elle a pu subir l'influence du stalinisme, n'en constitue pas un fidèle reflet et conserve encore aujourd'hui des aspects de la pensée confucéenne.

Enfin, je ne m'appuierai ici que sur deux textes, les *Notes sur la Musique*, rédigées au IIe siècle av. J.-C. par des disciples de Confucius et les *Causeries sur la littérature et l'art à Yenan*, propos tenus par Mao Zedong[1] en mai 1942.

« Les sons des époques calmes sont paisibles: ils traduisent la joie d'avoir une politique éclairée; les sons des époques de troubles manifestent de la haine: ils traduisent la colère face à une politique obscure; les sons d'un état anéanti sont douloureux: ils traduisent les malheurs du peuple. La raison musicale est conforme à la raison politique. [...] La première note de la gamme c'est le souverain, la deuxième note c'est les ministres, la troisième note c'est le peuple, la quatrième c'est les affaires, la cinquième c'est les choses. Si ces cinq [notes] ne sont pas embrouillées, le son ne peut être discordant. Si la première note est confuse, le son est désordonné: c'est que le souverain est arrogant. Si c'est la deuxième note, le son est lourd: c'est que les ministres sont corrompus. Si c'est la troisième note, le son est triste: c'est que le peuple éprouve du ressentiment. Si c'est la quatrième note, le son est mélancolique: c'est que les affaires sont pénibles. Si c'est la cinquième note, le son est angoissant: c'est que les richesses sont épuisées. Si les cinq [notes] sont toutes confuses, elles s'excluent les unes des autres: c'est ce qu'on appelle l'arrogance. A ce point, la ruine du royaume arrivera avant qu'un jour entier ne soit écoulé. [...] Celui qui a examiné les notes pour connaître les sons, qui a examiné les sons pour connaître la musique et qui a examiné la musique pour connaître la politique, peut gouverner parfaitement. On peut gouverner parfaitement [...] quand la musique, les rites, les châtiments et les lois ont pénétré dans les quatre directions et sans aucun obstacle. [...] Les hommes n'agissent plus avec violence, les princes feudataires se soumettent avec respect, on dépose les armes défensives et offensives, on n'utilise plus les cinq châtiments, le peuple n'est accablé d'aucune infortune, le Fils du Ciel n'est pas irrité: quand il en est ainsi, c'est que la musique a partout pénétré. [...] Faire que l'ordre social ne connaisse pas d'infortune, telle est l'essence de la musique. [...] En regardant les danseurs, on pouvait juger la vertu du gouvernement. [...] Aussi, les anciens souverains ont institué la musique parce qu'elle était un moyen de gouverner. Quand elle était bonne, les conduites humaines étaient vertueuses. [...] Les Saints aiment la musique: elle peut rendre les hommes bons; grâce à elle, les hommes peuvent être émus et on peut réformer les us et coutumes. Aussi les anciens souverains ont fait grand cas de son enseignement. [...] Les anciens souverains se référaient aux sentiments et à la nature des hommes avant de fixer la hauteur et le nombre des tubes sonores. [...] Ils déterminaient le nom des tubes sonores, petits et grands, et les associaient par ordre du premier au dernier afin d'illustrer les actions à accomplir. [...] Dans les périodes de troubles, les rites sont pervertis, et la musique est licencieuse.

---

[1] Le système pinyin est utilisé pour la transcription du chinois.

> [...] Lorsque la musique est en vigueur, les habitudes du peuple sont correctes: on peut examiner la vertu du prince. [...] Il est dit: "Sublime est la musique pour la conduite du peuple". On dit: "Si on connaît à fond les règles de la musique et des rites, et qu'on les a mises en vigueur dans tout l'Empire, alors il n'y a plus de difficultés". [...] La musique est le mandat du Ciel et de la Terre. Elle est le fondement du milieu et de l'harmonie; les sentiments des hommes ne peuvent se soustraire à elle.» (Ji Liankang, 1982[2], chap. 1, 2, 4, 5, 6 et 8).

Dans la Chine ancienne, la musique, qui englobe la musique instrumentale, la poésie et la danse, est une affaire d'État. Les empereurs y attachent une importance extrême. Et cela est déjà illustré dans les légendes qui entourent les souverains mythiques, inventeurs de tout ce qui permet la socialisation d'un groupe d'individus, c'est-à-dire le début de la civilisation: ainsi, l'écriture, le mariage, l'agriculture, la chasse, la pêche, etc., mais aussi la musique.

Les affaires musicales commencent avec l'histoire des tubes sonores. C'est le premier empereur, Huang Di, qui envoie son ministre Ling Lun dans la vallée où naît le Fleuve Jaune, car il veut fixer les notes de musique. Ling Lun revient à la cour avec douze morceaux de bambou qui seront dès lors considérés comme des étalons sonores. Et ces tubes deviennent attributs et même symboles de l'empereur. A chaque changement dynastique, la première tâche du nouvel empereur est de régler la hauteur de ces étalons. En effet, il ne peut conserver les mesures de son prédécesseur puisqu'elles le représentent. D'autre part cette célérité s'explique parce que l'empereur avait pour première tâche, à son accession au pouvoir, de présider une cérémonie d'hommage à la Terre et au Ciel, garant du mandat céleste, pour légitimer sa possession du titre impérial.

Dans les textes précédant le Xe siècle av. J.-C., figurent la musique, les instruments et les notes qui apparaissent comme autant de créations impériales. Puis, la nécessité d'effectuer de savants calculs pour fixer la hauteur des étalons sonores amène peu à peu à la formation d'une infrastructure dépendante de la personne impériale elle-même. Outre la nomination d'un ministre de la musique, l'empereur des Zhou forme un ministère de la musique qui comprend 1463 fonctionnaires. Sous les Han, devenu Bureau de la musique, *Yuefu*, cet organisme d'État de taille légèrement réduite – 829 fonctionnaires – verra ses tâches diversifiées. Et tout au long de l'histoire de la Chine, ministères ou bureaux de la musique se succèdent et chacun, symbole de la personne impériale, est marqué par son sceau.

On peut alors se demander pourquoi l'empereur attache tant d'importance à la musique. D'abord, nous l'avons dit, parce qu'elle le symbolise. C'est-à-dire qu'une «bonne musique», des intervalles de notes fixés avec élégance, garan-

---

[2] Les traductions sont de l'auteur.

tissent que l'empereur est bien en possession du mandat céleste et par conséquent qu'il gouverne le plus parfaitement possible son état. Rappelons ici qu'une personne se trouve un jour possesseur du mandat et que c'est aussi soudainement qu'elle s'en voit dépourvue. Ce retrait est la conséquence d'une volonté céleste et se manifeste par des troubles dans l'ordre cosmique ou terrestre: une étoile filante, une invasion de sauterelles, des inondations, une sécheresse, une rébellion ou une «mauvaise musique» généralement qualifiée dans les textes de «licencieuse» ou «perverse», sont autant de signes qui marquent la fin d'un règne. Il s'agit alors du pouvoir de la musique, pouvoir dont le champ de manœuvre est le politique. Ensuite, parce que la «bonne musique» peut éduquer les hommes, les conduire dans la bonne voie et assurer dans l'État l'harmonie parfaite. L'empereur en a donc besoin pour gouverner. On comprend par conséquent qu'il y consacre la plus grande attention et qu'il s'efforce de composer une musique du pouvoir qui marque sa politique. Miroir et objet doué d'une fonction, la musique est liée au pouvoir et tous deux sont en interaction.

Examinons les tâches dévolues au Bureau de la musique ou *Yuefu*. Né sur une initiative de l'Empereur Wu des Han, le Bureau s'occupe bien entendu de la hauteur des tubes sonores, mais aussi de composer la musique jouée lors des rituels et de recueillir les traditions musicales des quatre coins de l'Empire. Ce travail de collecte est motivé par un double souci: obtenir des matériaux pour écrire la musique de l'État; et sonder l'opinion publique sur l'idée qu'elle se fait du gouvernement. Dans les textes, nous trouvons quantité de documents narrant le déroulement de ces enquêtes et le travail de ces fonctionnaires, qui, souvent déguisés, cherchent à faire chanter les gens. Dès cette époque, les dirigeants de la Chine ont conscience de la valeur sociologique des chants, qui, considérés comme des énoncés dont le potentiel de diffusion est immense, grâce au support rythmique, sont très rapidement repris par une collectivité toute entière. Le groupe de locuteurs, ayant assimilé le message, le transmet alors de façon presque automatique. En outre, un indice linguistique nous confirme que la portée sociale du chant n'a pas échappé aux gouvernants: l'expression à traduire littéralement par «présentation des chansons et rumeurs», et qui avait bien ce sens à l'origine, devient la formule désignant un «rapport administratif».

Les fonctionnaires qui font chanter les gens se retrouvent face à un important registre thématique: le chant fonctionnel, le chant amoureux, mais aussi le chant narratif. C'est cette dernière catégorie qui offre le plus grand nombre de renseignements, ou tout au moins d'indices sur l'application locale de la politique prônée par l'empereur. Par exemple, sont citées des chansons qui mettent en cause l'honnêteté de tel mandarin, le zèle de tel autre à user de son pouvoir, ou les mœurs dissolues d'un troisième. Quelles sont les conséquences de ces accusations? Le potentat local mis en cause est puni. Les chants sont alors des témoignages accablants, et leur qualité de messages oraux collectifs annule la possibilité de vengeance contre le locuteur.

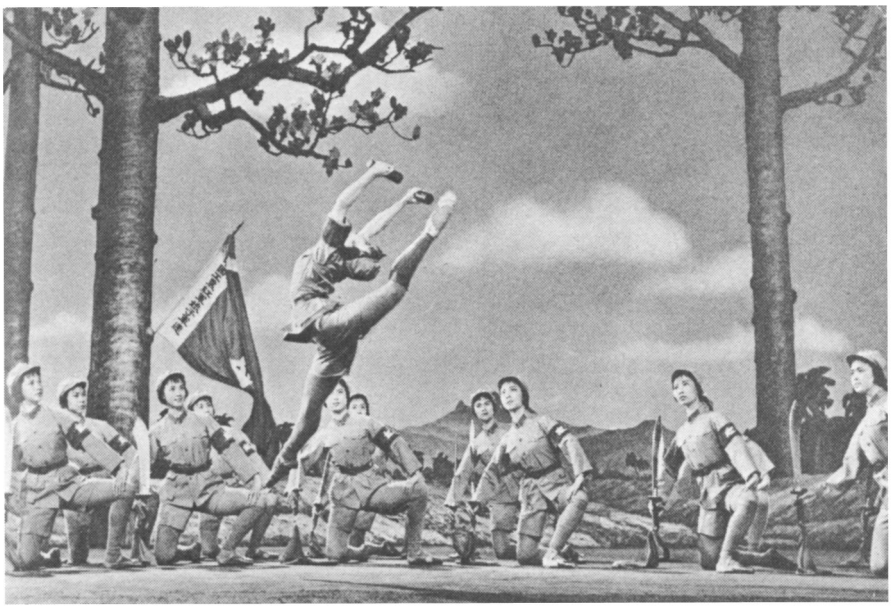
Devant l'ingéniosité du procédé, on ne peut que s'étonner que ces pratiques d'utilisation du chant n'aient pas été plus universelles!

«Nous luttons pour la libération du peuple chinois sur maints fronts différents; deux d'entre eux sont le front de la plume et le front de l'épée, c'est-à-dire le front culturel et le front militaire. [...] Le but de notre réunion d'aujourd'hui est précisément de faire en sorte que la littérature et l'art s'intègrent parfaitement dans le mécanisme général de la révolution, qu'ils deviennent une arme puissante pour unir et éduquer le peuple, pour frapper et anéantir l'ennemi. [...] Nous avons déjà dit que la *nouvelle culture chinoise*[3], à l'étape actuelle, est la culture anti-impérialiste et antiféodale des larges masses populaires. [...] Nous devons recueillir le riche héritage et maintenir les meilleures traditions de la littérature et de l'art chinois et étranger, mais pour les mettre au service des masses populaires. Nous ne refusons nullement d'utiliser les formes littéraires et artistiques du passé: entre nos mains, *refaçonnées et chargées d'un contenu nouveau*, elles deviennent, elles aussi, propres à servir la révolution et le peuple. [...] La vie du peuple est en elle-même une mine de matériaux pour la littérature et l'art, matériaux à l'état naturel, *non travaillés*, mais qui sont en revanche ce qu'il y a de plus vivant, de plus riche, d'essentiel. [...] Nous créons des œuvres en *empruntant* à la vie du peuple de notre temps et de notre pays les matériaux nécessaires. Si la vie comme la littérature et l'art sont beaux, la vie reflétée dans les œuvres littéraires et artistiques peut et doit toutefois être plus relevée, plus intense, plus condensée, plus typique, plus proche de l'idéal et, partant, d'un caractère plus universel que la réalité quotidienne. Puisant leurs éléments dans la vie réelle, la littérature et l'art révolutionnaires doivent créer les figures les plus variées et aider les masses à faire avancer l'histoire. [...] Sans une telle littérature, un tel art, ces tâches (s'unir et lutter) ne pourraient être accomplies ou ne pourraient l'être avec autant d'efficacité et de rapidité. [...] Il s'agit, d'une part, d'une littérature et d'un art d'un niveau élevé, qui se sont développés sur *la base* d'une littérature et d'un art d'un niveau élémentaire et sont nécessaires à la partie des masses dont le niveau s'est élevé; [...] d'autre part, il s'agit d'une littérature et d'un art d'un niveau élémentaire qui, à l'inverse, sont *produits sous la direction* de la littérature et de l'art de niveau élevé. Dans le monde d'aujourd'hui, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, [...] ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle. [...] La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent, à leur tour, une grande influence sur elle. [...] La révolution ne peut progresser et triompher sans la littérature et l'art, fussent-ils parmi les plus simples, parmi les plus élémentaires. [...] Il est impossible de mettre le signe égal entre la politique et l'art. [...] Néanmoins, n'importe quelle classe, dans n'importe quelle société de classes, met le critère politique à la première place et le

---

[3] C'est nous qui soulignons.

Fig. 1 et 2: Hongse Niangzijun, «Le détachement rouge féminin», ballet révolutionnaire créé à Pékin en 1964; porté à l'écran en 1970. Photos: Göskin Sipahioglu.



critère artistique à la seconde. [...] Nous exigeons *l'unité* de la politique et de l'art, l'unité du contenu et de la forme, l'unité d'un contenu politique révolutionnaire et d'une forme artistique aussi parfaite que possible.» (Mao 1968: 67-90).

Si la conception, prônée ici par Mao, d'un homme à la fois artiste et politicien n'est pas très éloignée de l'option léniniste exposée dans *L'organisation du Parti et la littérature du Parti*, elle mérite cependant notre attention parce que, d'une part, ce texte a été prononcé en 1942 dans la première base communiste organisée, soit sept ans avant l'instauration du gouvernement communiste et, d'autre part, parce qu'elle reste jusqu'à ce jour d'actualité, ce texte faisant encore figure de référence dans la politique culturelle post-maoïste. Au-delà du texte, je tenterai d'exposer une analyse des incidences musicales d'une telle politique culturelle.

Au début des années cinquante, un vaste programme ethnographique est lancé par Mao. Il s'agit de recenser les différentes ethnies vivant en République populaire de Chine (RPC). Des directives sont données qui visent à déterminer les critères justifiant, pour certains groupes sociaux, le statut de «minorité nationale». Entre la rubrique «religion» et «langage» apparaît celle de «musique». Des musiciens ou des musicologues sont alors envoyés pour collecter les traditions musicales répertoriées. Jusqu'aux premiers jours de la Révolution culturelle (1966), on assiste à une prolifération de publications, sortes d'anthologies des musiques des «minorités nationales». Cette priorité accordée aux affaires musicales de la part d'un gouvernement qui a tout à faire, peut surprendre. En réalité, la motivation politique est claire.

Le Parti devait justifier l'identité nationale de ces différentes populations qui forment la «marmite chinoise». Cet objectif géopolitique nécessite que les Miao se familiarisent avec les chants Xibo et vice-versa. Comme si connaître la musique de l'Autre, puis s'y habituer grâce à des spectacles et à des radiodiffusions, favorisait l'émergence d'une connivence, d'un sentiment réduit de l'altérité. Afin de faciliter la démarche, des méthodes assez perfectionnées ont été utilisées. En effet, on ne pouvait demander à un paysan cantonais d'apprécier de prime abord le chant du berger kazakh allant au pâturage. Aussi des musicologues pékinois sont-ils chargés de composer des airs «à la mode de...». On se doute que de ces mélanges variés vont surgir des œuvres bâtardes et surtout une série de produits nouveaux étiquetés «chansons chinoises», censées représenter la RPC. L'utilisation de la musique pour valider une ligne politique est ici évidente.

Mais il existe une autre dimension politique de l'utilisation des chants, qui constitue le deuxième volet de l'explication de la place accordée à la musique depuis 1949. Par des collectes systématiques, il est possible d'établir un répertoire d'esthétique musicale riche et varié, dans lequel on peut puiser pour composer une «musique nouvelle» destinée à «l'homme nouveau». Notons que le gouvernement communiste a multiplié les créations musicales et en a fait un moyen d'éducation des masses; par exemple, la femme de Mao, Jiang Qing,

était connue pour son activisme et son goût en matière d'opéras révolutionnaires. Est-ce par souci de distraire les masses par des productions politiquement utiles ou parce que, selon le vieil adage confucéen, « la musique est la joie » et que, lorsqu'il est joyeux, le peuple est calme ? Les deux propositions sont envisageables. Mais ce qui est intéressant, c'est l'utilisation de la musique pour faire passer un message politique. On conserve la trame mélodique, on transforme les paroles que l'on enseigne, et on peut alors être assuré que le locuteur – sujet d'un régime autoritaire – qui a déjà assimilé la formule mélodico-rythmique va diffuser le contenu idéologique. On peut trouver quantité de vieilles chansons dont les paroles « rénovées » vilipendent les propriétaires fonciers ou glorifient le Parti communiste chinois (PCC).

Au-delà de ces mystifications textuelles, il est possible de déceler un message dans le choix de la matière mélodique. Travaillant sur la musique ouïgoure de Chine et sur les compositions de chansons acculturées écrites à Pékin, j'ai eu entre les mains deux recueils totalisant 82 chansons « hanisées » du Xinjiang. J'ai alors été rendue attentive au fait que onze d'entre elles étaient des succès pendant la Révolution culturelle, et connues de Canton à Pékin, et de Shanghaï à Lhassa. Précisons que le Xinjiang, situé à l'extrême nord-ouest de la Chine, est peu peuplé. La population est composée de plusieurs ethnies turco-mongoles, possédant leurs langues, converties à l'islam et dont l'économie traditionnelle repose largement sur l'élevage, sauf pour les Ouïgours qui sont agriculteurs. Historiquement, les populations du Xinjiang n'ont jamais été de paisibles voisins pour les Han et, aujourd'hui encore, de graves tensions ponctuent leur cohabitation. Étant donné cet arrière-plan, j'étais étonnée du choix des registres ouïgour et kazakh pour lancer des chants révolutionnaires. En ce qui concerne les textes, les méthodes classiques de substitution ont été appliquées : les chants d'amour sont devenus des chants de louanges de la Chine nouvelle ou de longue vie au Grand Timonier. Quant aux arrangements mélodico-rythmiques, les procédés retenus sont eux aussi assez fréquents : on supprime triolets, quintolets et sextolets ; on abandonne un rythme 6/8 ; on raréfie les noyaux la-si-do ou mi-fa-sol ; on s'arrange pour terminer sur un do à l'octave – note qualifiée d'« optimiste et chaleureuse » ; on augmente l'ambitus de la pièce originale, par exemple. Tous ces « trucs » du musicien-politicien sont des techniques que j'ai souvent pu constater.

Reste à savoir pourquoi on a utilisé des chants ouïgours ou kazakhs, deux populations qui ne se sont pas particulièrement distinguées au combat révolutionnaire. La réponse a été clairement argumentée. Ces chants ont été diffusés dans toute la Chine de 1968 à 1970 ; la population était alors tenue d'assister à de nombreuses activités politiques. Les réunions, défilés, débats ou séances de lecture drainaient des rassemblements gigantesques. Le privé ou l'individualisme étaient considérés comme des « émanations nuisibles d'une attitude réactionnaire », et de tels types de comportement étaient suspectés et même punis. Un autre point à considérer est que la population de la RPC est concentrées principalement sur une étroite bande de la côte est du continent. Conscient des effets psychologiques de la promiscuité, le Parti décida d'opter pour des chants

ouïgours, sachant que le Shanghaïen envie le Khazakh pour ses longues chevauchées dans les steppes immenses, pour ses chants qu'il peut, sans aucune gêne, chanter à pleine gorge. Cette envie est parfois concrétisée par un départ vers ces steppes. Or, le gouvernement, redoutant une prise de conscience ethnique, souhaite mêler les populations au Xinjiang, car il doit à cette région la majorité de ses ressources naturelles et craint d'en confier le contrôle d'exploitation aux seuls natifs. Deux bonnes raisons socio-économiques pour tenter, par tous les moyens, de convaincre les Han au départ volontaire. La chanson révolutionnaire du Xinjiang est par conséquent à considérer comme une motivation de comportement social.

En guise de conclusion, je tiens à dire que cette idéologie chinoise du «pouvoir en chantant» ne s'est pas arrêtée à la fin de la Révolution culturelle. En juin 1989, la Chine a connu un épisode dramatique de son histoire. Les vieilles recettes qui, une nouvelle fois, font leur apparition par la «porte de devant», rendent toute l'acuité de cette pratique de la musique politicienne et de la politique musicale:

– 8 juillet: Zhao Ziyang est accusé officiellement de préférer la musique pop à l'opéra chinois – classique antinomie confucéenne de «musique élevée» contre «musique perverse»;

– 23 juillet: les étudiants de l'Université de Pékin se rassemblent sur leur campus pour chanter «Sans Parti communiste, pas de Chine nouvelle», un des grands classiques révolutionnaires chinois, sur l'air de la récitation de la table de multiplication: le meneur a été expulsé de l'Université et plusieurs chanteurs ont été arrêtés;

– 1er août: pour la fête célébrant la formation de l'Armée Populaire de Libération, un spectacle de musiques folkloriques chinoises est offert en cadeau aux militaires.

Bibliographie

JI Liankang
1982 *«Yueji» yi zhu* («Notes sur la musique», texte annoté). Pékin: Renmin Yinyue Chubanshe.

MAO Zedong
1968 «Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan», *in: Œuvres choisies de Mao Tse-toung*, vol. III, p. 67-99. Pékin: Editions en langues étrangères.

TASHIRAEGI
En Corée, pas de retour après la mort si ce n'est dans un Trésor culturel intangible*

Keith Howard

Introduction[1]

Les mouvements de sauvegarde et de conservation suivent des voies similaires dans divers pays, comme l'atteste une comparaison des travaux de Turino (1984), El Shawan (1984) et Henry (1989). Lorsqu'ils se superposent à l'élan nationaliste, la tradition est redéfinie ou réinventée (Hobsbawm 1983: 7), comme Kim Kwang-ŏk (1988) l'a démontré pour la Corée. Dans bien des cas, l'appel initial à la préservation s'avère donc être un stratagème politique, ou bien il risque d'être approprié par tel ou tel groupe d'intérêt. L'authenticité peut être garantie en forçant des chercheurs à revendiquer la «restauration» ou la «conservation». Il faut aussi l'appui de jeunes citadins appartenant essentiellement à la classe moyenne, susceptible de former le nouveau public qui apprécie ce qui faisait partie jadis des traditions populaires locales ou des formes culturelles aristocratiques d'accès difficile. Ce public exige qu'il y ait «restructuration» ou «changement» pour trouver de quoi se divertir dans ce qui est «ancien». Puis les musiciens descendent dans l'arène: certains se mettent d'accord pour satisfaire leur nouveau public, alors que d'autres refusent de compromettre ce qu'ils ont appris et qu'ils considèrent comme leur patrimoine.

Ma position théorique ayant été exposée ailleurs (Howard 1989a: 241-62; 1989b: 203-16), je me borne à réitérer ici que la sauvegarde et la conservation donnent lieu à un conflit complexe de pouvoir entre groupes ayant des objectifs et des intérêts différents. Dans ce qui va suivre, j'essaierai de montrer comment ce conflit a conduit à la sauvegarde du *tashiraegi*, un divertissement visant a priori à maintenir éveillée la parenté avant un second enterrement du défunt.

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] Cet article a été rédigé dans le cadre d'un projet financé par le Leverhulme Trust. La romanisation du coréen suit le système McCune-Reischauer, révisé par le Ministère coréen de l'éducation (anon. 1961, 1988).

Le mouvement de sauvegarde et de conservation en Corée

Park Chung-hee, l'homme fort de l'armée qui gouverna la République de Corée de 1961 jusqu'à son assassinat en 1979, chercha à se faire reconnaître comme nationaliste en promulgant, en 1963, la Loi 961 relative à la classification des trésors nationaux (*Munhwajae poho pŏp*). A l'époque, les Coréens se sentaient inférieurs à leurs voisins (Hong 1973; Kim 1976: 10-13 *passim*), si bien que la classification proposée visait à renforcer l'identité nationale. Elle devait refléter la situation «unique» de la Corée: une histoire de 5000 ans dominée en grande partie par la tutelle chinoise et mongole, qu'écourta en 1910 une administration coloniale japonaise répressive et que vint éclipser ensuite l'occidentalisation résultant de la libération américaine. D'autre part, les ravages de la guerre de Corée furent assimilés à un appauvrissement tant culturel qu'économique, comme l'illustre notamment la législation précédant l'entrée en vigueur, en 1974, du plan quinquennal de développement culturel (Kim 1976: 18-20).

En 1964, fut créé un Bureau pour la gestion des trésors culturels (*Munhwajae kwalliguk*), incorporé au Ministère de la culture (*Munhwa kongbobu*), qui assigna aux chercheurs et à son propre personnel la tâche de compiler des rapports de terrain sur chaque genre artistique. Un des principaux recueils, le Rapport sur l'investigation cumulative d'importants trésors culturels intangibles (*Chunyo muhyŏng munhwajae chosa pogosŏ*), en était à son 165e volume en 1985. Les personnes associées au Bureau ne tardèrent pas à vanter les mérites d'une restructuration des traditions populaires, afin qu'elles puissent rivaliser sur scène avec la musique et le théâtre d'Occident (Yi Po-hyŏng, *in* Minsok hakhoe 1972: 146-69, en particulier 166; voir aussi Pak 1986: 190-95, 212-15 *passim*, et Hahn 1988: 67-74, 1989). D'autres chercheurs revendiquèrent le maintien des traditions anciennes dans leur forme la plus «pure» et «authentique» (Chang Sa-hun 1982: 347).

Les chercheurs défendent des points de vue divergents. Yang Jongsung (1988), un ethnologue, et Kim Kwang-ŏk (1988), un anthropologue social, semblent perturbés par le changement et la réinvention. En revanche, Hahn Man-young, un musicologue, ne l'est guère:

> «Il est inévitable que les festivals d'arts populaires organisés sur le plan national ou international, phénomènes nouveaux propre au XXe siècle, contribuent à transformer les arts populaires» (1989: 1).

Or, ce sont les chercheurs qui constituent les jurys lors des festivals d'arts populaires, dont Hahn (1988: 72) nous dit qu'ils étaient en 1985 au nombre de 112. C'est sur la base des rapports établis par son personnel que le Bureau recommande au gouvernement de classer tel ou tel genre Trésor culturel intangible (*Muhyŏng munhwajae*). Il n'est toutefois pas rare que les lauréats de festivals nationaux soient désignés, comme ce fut le cas du *tano kut* de Kangnŭng dans les années soixante (Howard, sous presse) et des chants agri-

coles de Chindo (*namdo tŭl norae*) dans les années soixante-dix (Howard 1989b: 205). Selon des bruits récents (1989), il n'est pas impossible que le genre *samul nori* – quartette de percussions – soit classé prochainement. Alors qu'un ensemble urbain de renommée internationale instaura cette «tradition» en 1978, le Prix présidentiel attribué lors du Concours national des arts populaires revint cette année à un ensemble rural «nouvellement découvert». Qui sera nommé Trésor culturel [2]?

A certains égards, le système en question n'est nullement une nouveauté. D'une part, il s'appuie sur un mouvement de nationalisme culturel (selon la traduction que Robinson [1979: 143] propose de *munhwa undong*), déclenché par un soulèvement à grande échelle contre la domination japonaise, le 1er mars 1919. Ce mouvement visait à contrecarrer les tentatives japonaises d'assimilation culturelle, en classant les authentiques monuments culturels locaux. Deux de ses quatre membres fondateurs, Ch'oe Nam-sŏn (1890-1957) et Yi Nŭng-hwa (1868-1945), cherchaient les racines culturelles coréennes dans le chamanisme et les coutumes locales, situant ainsi la Corée dans le courant dominant des traditions asiatiques, distinctes de celles du Japon. D'autre part, l'établissement d'une ethnologie régionale coréenne fut favorisé par la constitution de collections ethnographiques et l'organisation de représentations folkloriques, toutes deux inspirées par Son Chin-t'ae (né en 1900) et Song Sŏk-ha (1904-1948) (cf. Janelli 1986). Les productions «intangibles», comprenant les arts populaires et les savoirs-faire individuels, se trouvaient ainsi placées à côté des vestiges architecturaux et artistiques «tangibles». Deuxièmement, la terminologie choisie ainsi qu'une bonne partie de la bureaucratie reflètent des systèmes similaires existant au Japon et à Taïwan: jusqu'en 1945, nombre de chercheurs et d'administrateurs gouvernementaux coréens avaient d'ailleurs été formés au Japon.

Jusqu'en 1988, quatre-vingt-trois Trésors intangibles avaient été classés par le gouvernement central, dont quarante-neuf étaient des genres appartenant à la musique, à la danse et au théâtre. Quelque deux cents Trésors culturels humains (*in'gan munhwajae*) bénéficiaient de bourses mensuelles de 250,000 wŏn (410 $), en tant que «détenteurs» (*poyuja*) de genres particuliers méritant d'être sauvegardés, enseignés et représentés (Kungnip kugagwŏn 1982: 432-40; Munwa kongbobu 1983, 1985, 1986). Les chiffres pour 1984 indiquent un nombre supplémentaire de trente-quatre Trésors intangibles provinciaux, ainsi que plus de deux mille Trésors culturels tangibles nationaux et provinciaux: monuments, documents, tableaux et sculptures.

---

[2] Je tiens à remercier Yang Jongsung de m'avoir fourni cette information.

Que faut-il sauvegarder?

Étant donné que le système coréen est financé par le gouvernement central, il n'est pas surprenant de constater que le premier Trésor culturel intangible fut la musique du rite destiné aux ancêtres royaux (*chongmyo cheryeak*). Les Trésors humains désignés étaient tous membres de l'Institut national de musique classique. Toutefois, comme le système visait à renforcer l'identité nationale, il y incorpora également, dès le début, les traditions régionales. Ainsi les théâtres masqués et dansés de Yangju, T'ongyŏng et Kosŏng, le rituel villageois d'Ŭnsan et la danse en cercle des femmes (*kanggangsullae*) de Haenam et Chindo furent-ils classés entre décembre 1964 et février 1965. Parallèlement, on encourageait l'artisanat traditionnel: la fabrication de chapeaux fut classée Trésor intangible N° 4, et celle de laques incrustées, Trésor intangible N° 10. L'une et l'autre étaient significatives. Le chapeau en bambou et en crin de cheval, porté en Corée vers la fin de la dynastie des Chosŏn (1392-1910), avait été conçu pour couvrir le chignon occipital, et il se mua en un symbole d'identité nationale après que les Japonais eurent ordonné aux Coréens de le couper. La fabrication de laques incrustées, en dépit d'une histoire qui remonte aux forteresses chinoises du nord-ouest du pays, a graduellement été associée à la royauté coréenne; des objets de ce type furent découverts parmi les vestiges du VIIIe siècle mis au jour à Kyŏngju, capitale des Shilla. La tradition artisanale coréenne est distincte de celle du Japon, et la plupart des Coréens lui attribuent une grande valeur (Lee Jongsoek, sous presse).

Par comparaison, les genres cérémoniels associés à la mort ont mis à l'épreuve l'efficacité et les avantages de l'appel à la classification, car ils s'enracinent dans un système de croyances contraire au penchant occidentalisant du régime aussi bien qu'au goût du public bourgeois. Les données du recensement officiel font état de quelque réticence à admettre l'existence du chamanisme ou de l'animisme (Chang Chu-kean 1982: 60; Young 1980).

De l'avis de nombreux chercheurs, la religion populaire se réduit à des croyances traditionnelles «dégradées» auxquelles n'adhéreraient que «des femmes inférieures... des basses classes» (voir par exemple Lee 1981: 25), quand ils ne se plaignent pas qu'en valorisant ces croyances, les premiers nationalistes culturels faisaient le jeu des Japonais en dévoilant le caractère «arriéré» des Coréens (voir par exemple Yi 1984: 77). Cette image négative était renforcée par les tentatives gouvernementales pour interdire l'accès aux lieux de pèlerinage villageois et pour supprimer les rituels chamaniques selon une loi promulguée en 1969, et par les déclarations émanant du quartier général du Nouveau Mouvement Villageois (*saemaŭl undong*) (Han 1979: 9-10; Chin 1977: 26). Dans cette mêlée, le *tashiraegi* occupait une position inconfortable: sa sauvegarde fut revendiquée par un seul chercheur et par quelques musiciens sachant l'interpréter, non pas par le gouvernement ou un public potentiel.

Le *tashiraegi*

En 1985, le *tashiraegi* de Chindo fut classé Trésor culturel intangible N° 81. Deux Trésors humains furent annoncés: Tam-hwan, président du Centre culturel de Chindo (*munhwawŏnjang*) et Kang Chun-sŏp, depuis 1981 accompagnateur de nombreux rituels insulaires.

Après un décès, on avait coutume d'exécuter un rite chamanique afin de permettre au défunt de gagner l'autre monde. A Chindo, un district insulaire comptant 82.000 habitants et situé en face de la pointe sud-ouest de la péninsule coréenne, ce rituel s'appelait *ssikkim kut* (*ssikkida* = laver [quelqu'un d'autre]; *kut* = un rite ou, plus généralement, une représentation; Howard 1989a: 159-91). Mais le défunt n'était souvent pas enterré immédiatement, car les insulaires croyaient que les vers et l'eau causaient des souffrances à l'âme. Aujourd'hui, de nombreux informateurs relatent comment des parents défunts sont revenus à la vie une semaine après leur enterrement. Le défunt était placé sur une table de pierre ou de bois à l'intérieur d'une maison en paille (*ch'obun/pinso*). Des pratiques similiares se rencontrent plus au sud, vers l'Indonésie.

Au cours de mes premières enquêtes à Chindo (1982-84), je n'ai retrouvé que deux *ch'obun* qui avaient dix ans environ. Dans un cas, la tête du défunt avait été volée, «probablement pour en faire un médicament»[3], et la croyance locale avait décrété que dans l'état où elle se trouvait, la dépouille ne pouvait pas être enterrée convenablement. Dans l'autre cas, aucun parent n'avait survécu pour s'occuper du cadavre. Depuis la classification, un *ch'obun* supplémentaire fut exécuté et filmé par la télévision nationale, KBS[4]. Là, le défunt fut enveloppé d'une toile en plastique et placé dans une caisse fermée. Des prières chrétiennes furent prononcées sur la caisse avant qu'elle soit scellée sous de la paille. En effet, le défunt n'avait plus aucune possibilité de revenir à la vie; de même, l'enveloppe de plastique retardait la décomposition, ce qui n'était guère souhaitable.

Normalement, trois ans plus tard, les villageois chargés des rites funèbres (*sangdukkŭn* ou *sangdugye*) sortaient le squelette de la maison de paille:

> «La veille de l'enterrement, les *sangdugye* recueillaient tous les os dans une caisse tressée de bambou. Ils les nettoyaient et les disposaient sur un tissu de chanvre, en utilisant un bâton pour redresser et reconstituer la colonne vertébrale. Ils les ramenaient à la maison familiale et laissaient la caisse sur le toit des toilettes pour symboliser l'utilisation des restes humains comme compost. Pendant la nuit, ils organisaient des activités, comme la confection

---

[3] Les récits du passé relatant la consommation de chair humaine abondent. Le chamane cité ici décrivit la manière dont on pouvait détecter les criminels: leur teint se foncerait, et la couleur de leurs fèces tournerait au noir.

[4] Ce documentaire, d'une durée de trois heures, fut diffusé trois nuits consécutives en 1989 aux heures d'écoute maximale.

de vêtements funéraires et des représentations, sans laisser la famille du défunt dormir, car tous devaient se montrer respectueux envers leurs parents» (Hŏ Og-in 1986).

Le fait de nettoyer et d'arranger les ossements rappelle une coutume funèbre chinoise (Ahern 1973), mais dans ce dernier cas l'exhumation a lieu six ou sept ans plus tard et les restes sont recueillis dans un pot de céramique. «Nous ramassons les ossements pour permettre aux morts de revivre», cite Ahern (1973: 204). A Chindo, l'absence de chair sur le squelette confirme que l'âme vit paisiblement dans l'autre monde; mais si les insulaires retrouvent les ossements en désordre, ils pensent que l'âme a souffert à mesure que le corps s'est décomposé.

Pour ramener la caisse de bambou à la maison familiale, les *sangdugye* se servaient d'une structure en bois (voir Chŏng Pyŏng-ho 1983: 243) qui était utilisée le lendemain comme brancard de cercueil. Le *tashiraegi* consiste en une série d'activités nocturnes visant à empêcher les gens de dormir afin qu'ils observent la piété filiale requise envers les défunts. «Le terme de *tashiraegi* remonte probablement au sino-coréen "*tashirak*", "plusieurs se réjouissent ensemble"».

L'histoire du *tashiraegi*, comme celle de la plupart des traditions populaires, n'est guère documentée. Selon divers informateurs, le rite n'avait pas eu lieu depuis soixante ans à Inji, un village situé à l'ouest, ni depuis cinquante ans à Tonji, un village situé à l'est. On me dit: «Nous ne savions pas comment il fallait faire». Mais les rapports rédigés par les ethnologues Chŏng Pyŏng-ho et Yi Tu-hyŏn pour le Bureau suggèrent une histoire plus substantielle. Ils évoquent des activités similaires dans les royaumes de Koguryŏ et Shilla (dates traditionnelles: 37 av. J.-C. à 668 ap. J.-C., et 57 av. J.-C. à 935 ap. J.-C.). Ils mentionnent en passant des activités parallèles plus récentes pour les provinces de Hwanghae et Kyŏngsang (en se référant respectivement à Kim Kum-hwa et à Yi Tong-an, qui furent entre-temps classés Trésors humains dans d'autres genres), ainsi que pour les provinces de Kyŏnggi et Ch'ungch'ŏng (Yi & Chŏng 1984: 4-7; Chŏng 1986: 317-18). Leur récit s'inspire en partie d'un manuscrit rédigé en 1982 par le président du Centre culturel de Chindo, selon lequel le *tashiraegi* appartient «à une tradition orale remontant aux Trois Royaumes» (Koguryŏ, Shilla et Paekche; Cho 1982: 1). Yi Tu-hyŏn, à partir d'enquêtes effectuées ailleurs (1969, 1979), établit une relation avec les danses masquées, en particulier le *pyŏngshin nori* qu'on retrouve plus au nord. Il est peut-être plus significatif encore que Yi et Chŏng reproduisent une entrée des Annales du roi Sŏngjong, datée de mai 1474, qui décrit des musiciens engagés pour une cérémonie funèbre[5].

Pour l'histoire orale plus récente, les deux rapports adressés au Bureau se réfèrent à un chamane des îles, Pak Pyŏng-ch'ŏn. Celui-ci affirme que les cha-

[5] Zhang Wei Hua (1989) décrit un divertissement important donné aux invités par les Ming à la mort de la sixième femme de Ximen, relaté dans le Jing Ping Mei chinois.

manes et leurs familles étaient classés au sein de l'association des chamanes (*shinch'ŏng*) en tant que prêtres héréditaires (*tan'gol*), interprètes de musique vocale (*kwangdae*), accompagnateurs (*chae-bi*), acrobates et autres (*chaein*), messagers et quincailliers[6]. Pak avance que les ménages aristocratiques (yangban) engageaient de bons interprètes (*kwangdae* et *chaebi*) au sein du *shinch'ŏng* (Chŏng 1986: 319-20).

La relation entre chamanes, musiciens et danseurs semble toujours avoir été étroite, entre autres parce qu'ils étaient jadis regroupés dans la basse classe des *ch'ŏnmin* et frappés du même ostracisme[7]. Les textes confirment cette relation pour le *tashiraegi* par un arbre généalogique (1984: 61; 1985: 342) reproduit en fig. 1. Pour diverses raisons, celui-ci donne une image déformée:

- il y a plus de quatre lignages de chamanes à Chindo;
- Cho Tam-hwan (né en 1934) est peintre et non pas chamane, et il n'est pas apparenté à Pak Pyŏng-ch'ŏn;
- la relation entre la famille Ch'ae, Ku et Kwak n'est pas explicitée. Kwak (né en 1921) a pratiqué le chamanisme avec des membres du lignage des Ch'ae et il a peut-être aussi partagé un terrain avec eux[8]. De plus, Ku, qui est mort en 1983, avait participé à la première représentation moderne de *tashiraegi* en tant que vieillard et non pas moine de Kwak.
- Kang Chun-sŏp (né en 1932) a initialement appris le chant épique (*p'ansori*) auprès des membres de l'association des chamanes, mais il a travaillé jusqu'en 1981 en dehors de Chindo. A son retour, il a été inscrit brièvement comme disciple de Pak Pyŏng-ch'ŏn pour le *ssikkim kut*. Combien a-t-il appris de Ku, comme le suggère la fig. 1, et combien de Pak?
- Kim Kwi-bong (né en 1934) a enseigné loin de Chindo mais il y est revenu pour hériter des champs de son père. Il nie un héritage chamanique et affirme avoir appris la musique chamanique, qui lui assure maintenant la plus grande partie de son revenu, de Pak Man-jun et Kang Hansu. A leur place en fig. 1, Pak Pyŏng-ch'ŏn est inscrit comme le maître de Kim.

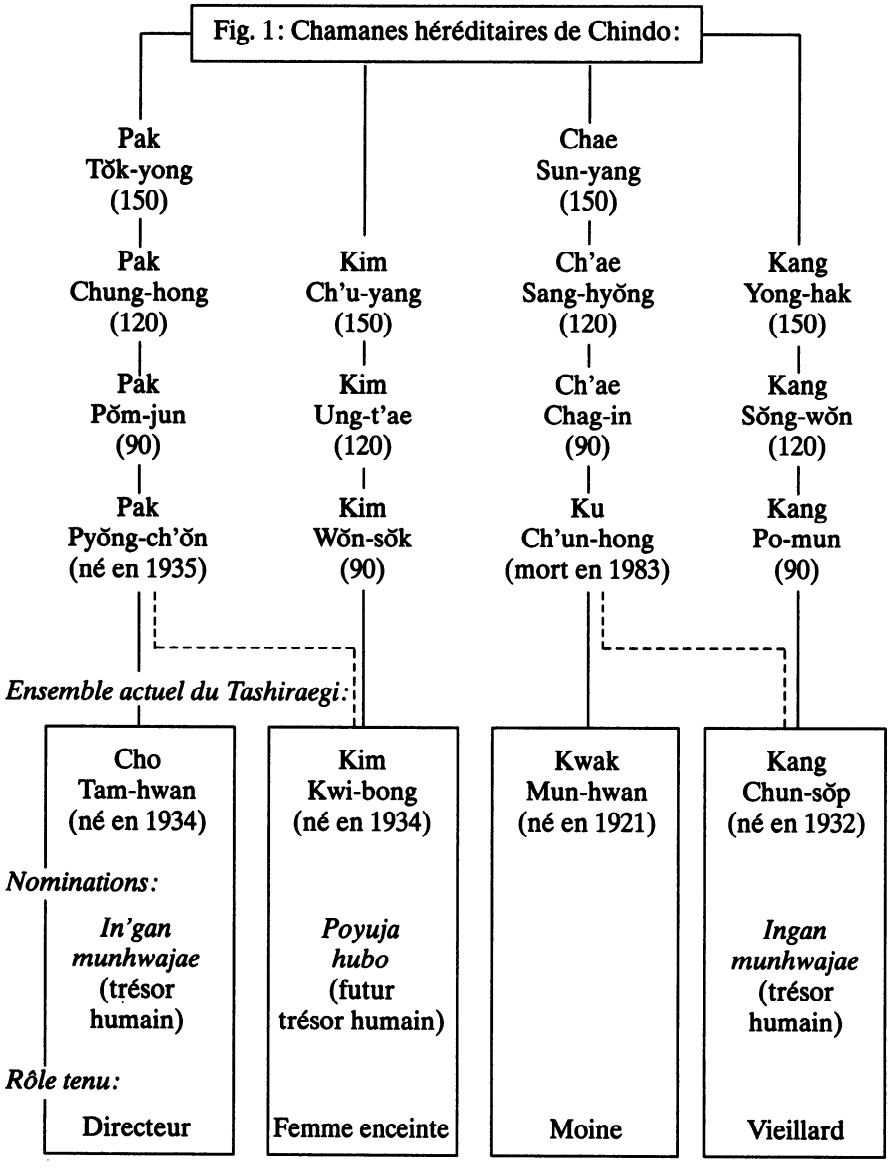
Selon Pak, les familles plus pauvres n'étaient pas en mesure d'engager des interprètes et organisaient de ce fait leur propre *tashiraegi*. Cela donne lieu à une autre optique, fort différente, du *tashiraegi*, qui perdure au-delà de ce qui

---

6 Cette occupation est moins fallacieuse qu'il n'y paraît, car dans l'ouvrage de Czaplicka de 1914, il est dit que les chamanes yakoutes travaillaient le métal pour acquérir des pouvoirs magiques.

7 Les ethnographes japonais Akamatsu et Akiba, décrivant les instituts qui formaient les filles de joie (*kwŏnbon*) dans les années trente, précisent qu'à Namwŏn il y avait quatre filles originaires de familles de chamanes sur les dix apprenties, et à Kwangju, dix sur vingt-et-une (cité in Kim Woo-ok 1980: 51-53). Les sources relatives à un institut de musique (*chaein ch'ŏng*) à Kyŏnggi au XVIIIe siècle rappellent également les données des associations chamaniques.

8 Dans le sud-ouest, les chamanes héritaient du droit d'exécuter des rites dans un domaine particulier, le *tan'gol p'an*. Ces droits pouvaient être vendus à un autre chamane. Voir Kim T'ae-gon (1982: 224) et Howard (1989a: 162).



Note: l'âge figure entre parenthèses.

Références: Chŏng & Yi 1984: 61; Chŏng 1986: 342.

Fig. 2: Le directeur. Photo: K. Howard.

Fig. 3: Le moine. Photo: K. Howard.

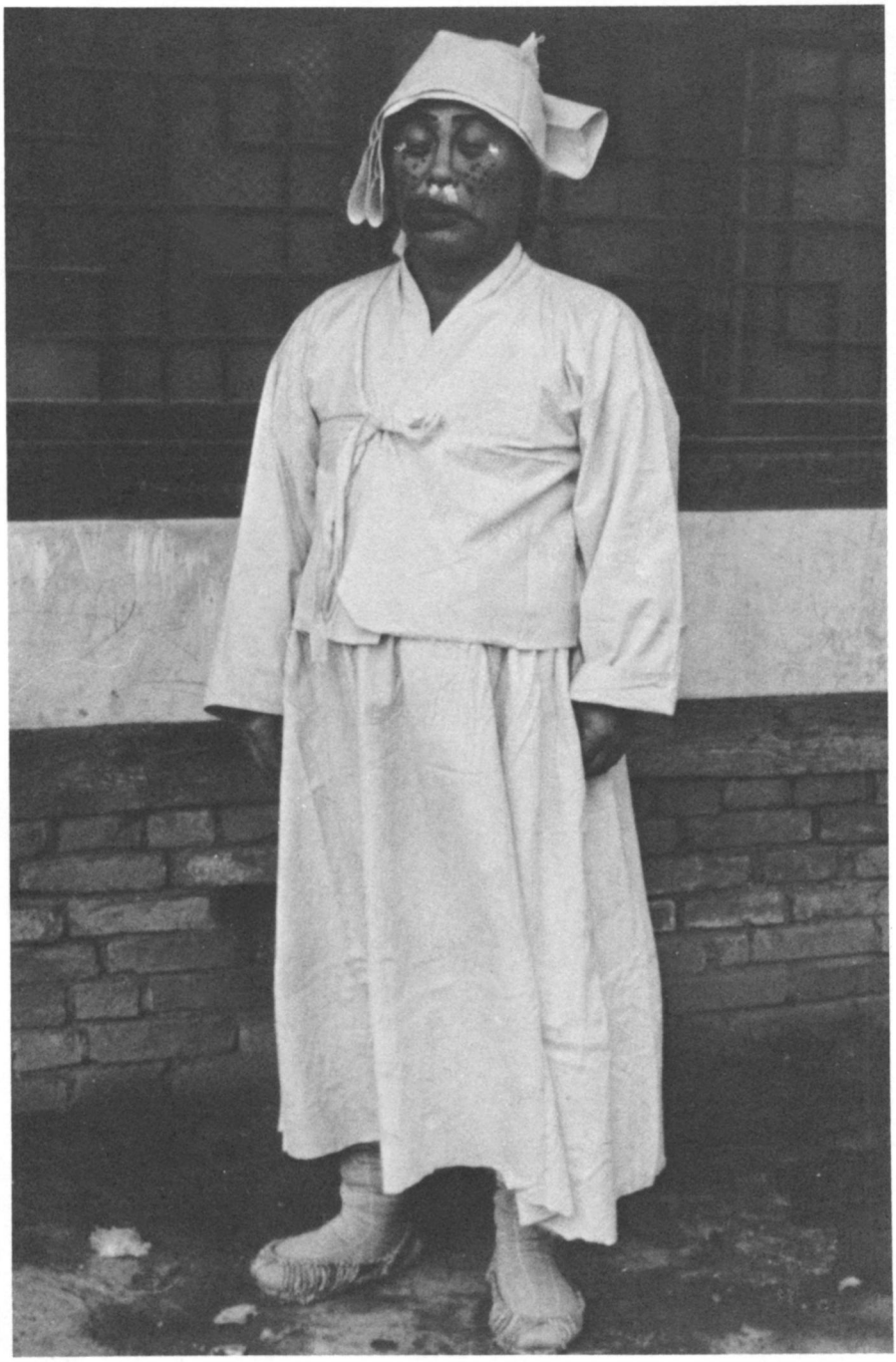


Fig. 4: La «femme enceinte». Photo: K. Howard.

a été classé. Une source du XIXe siècle, identifiée par les habitants de Tonji, évoque en passant le *tashirak* comme un libre divertissement villageois. Pourquoi, demandent-ils, des chamanes mis au ban de la société se seraient-ils groupés avec les villageois si aucun rite n'était organisé à l'adresse du monde des esprits? Ailleurs, on me fit l'avertissement suivant: «Ne dis jamais que nous chantons bien parce que nous avons été une fois proches de la confrérie des chamanes». Les anciens à Tonji se rencontraient avec d'autres villageois dans le cadre d'un club très actif (*chŏnt'ong minsok pojŏnhoe*) pour raviver la musique ancienne. Selon leur point de vue:

- le *tashiraegi* a existé jadis sous une forme professionnelle et locale;
- au fur et à mesure que le *tashiraegi* a été restructuré, il a passé des villageois aux membres de l'association chamanique et aux personnes liées au Centre culturel de Chindo.

La restructuration

La chronologie indique le mode de restructuration du *tashiraegi*. Chŏng Pyŏng-ho décrivit d'abord le *ch'obun* de Chindo sur la base d'une enquête sur le terrain menée dans les années soixante. Chŏng est né près de Haenam, dans le district situé dans la région adjacente du continent à l'est de Chindo; de toute évidence, une forte affinité l'unit avec les traditions locales. En 1976, après l'avoir consulté (voir Chŏng & Yi 1984: 7), la compagnie nationale de télévision filma *Ch'obun* à Chindo. Le *tashiraegi* apparaissait dans *Ch'obun* – pour la première fois, à ma connaissance. *Ch'obun* fut couronné lors du Golden Harp Festival à Dublin, en 1977. Le groupe de vieillards qui ravivèrent le *tashiraegi* pour le film organisèrent une représentation à Chindo-ŭp au cours de l'année 1978 (Naegojang chŏnt'ong kakkugi 1982: 173-74). En octobre 1981, le Théâtre national de Seoul invita le Centre culturel de Chindo à mettre en scène le *tashiraegi*. Par la suite, un grand nombre d'anciens furent remplacés par des hommes plus jeunes. Au Centre, Cho Tam-hwan prépara un texte standardisé de 35 pages pour le *tashiraegi*, qui fut publié en 1985.

L'impulsion initiale à la restructuration du *tashiraegi* vint donc du haut. Un chercheur s'intéressant à la région se décida à favoriser la culture populaire locale. La télévision étatique, poussée par le gouvernement coréen à promouvoir l'héritage indigène, découvrit à Chindo des rites funéraires qui pourraient intéresser le public national et international. Les forces locales furent mises à contribution, mais des groupes d'intérêts locaux prirent graduellement le contrôle. Les anciens qui avaient gardé des souvenirs du *tashiraegi* de leur enfance ont peu à peu été dépossédés, au fur et à mesure que le Centre culturel prenait plus de responsabilité. Les plus jeunes étaient mieux à même d'apprendre et moins attachés au passé. On y voyait aussi des interprètes plus attrayants.

En novembre 1982, il y eut quatre représentations au Space Theatre (Konggan sarang) à Seoul. Le Centre demanda au club de Tonji d'y collaborer avec

des chants de leur répertoire *ture norae*[9]. Il s'agit de chants populaires bien connus, provenant du répertoire des musiciens itinérants (*sadang p'ae* et *namsadang p'ae*). Plusieurs membres du club de Tonji acceptèrent de se rendre au Space Theatre pour les raisons suivantes:

> «Nous en connaissions une partie que les autres ignoraient. Personne ne pouvait chanter tout le *tashiraegi* sans nous. Nous n'avions aucune idée de ce qui se passait, c'est pourquoi nous nous sommes joints à l'équipe du Centre culturel, comme nous nous serions joints aux équipes de travail agricole dans nos villages. La représentation fut mauvaise; jamais nous ne ferions les choses de la même manière. Pourquoi tient-on à préserver le *tashiraegi*? Non parce qu'on veut le voir sur scène, mais parce que [les chercheurs] ont découvert cette vieille coutume et nous ont demandé de la sauvegarder».

Dans le processus de restructuration du *tashiraegi* par le Centre culturel, les villageois ont perdu leur tradition. La plupart y étaient indifférents, mais le club de Tonji avec son propre *tashiraegi* demeurait un rival. Le Centre était plus puissant: il avait la capacité de négocier avec les chercheurs et le Bureau pour la Gestion des trésors culturels à Seoul. Or, le club de Tonji n'y a pas véritablement été perdant, car à la suite de l'annonce de la classification du *tashiraegi*, le *ture norae* fut classé «Trésor culturel méridional» (*namdo munhwajae*), et le gouvernement local finança la publication d'un livre sur les chants locaux et leur conservation par Hŏ Og-in, le directeur du club (Hŏ 1986).

Pak Pyŏng-ch'ŏn participa également à la représentation au Space Theatre. Il venait de rentrer d'une tournée internationale avec l'Ensemble de musique et de danse des paysans de Jindo [Chindo][10]; il en était même le seul membre originaire de Chindo. Cela est doublement significatif. D'une part, sur le plan national, Chindo se trouvait désormais promu au rang de région dotée d'une tradition populaire riche et importante, tant par le Centre culturel que par les agences gouvernementales[11]. D'autre part, la présence de Pak indique son rôle actif dans la restructuration du *tashiraegi*. En 1980, Pak avait été désigné Trésor humain pour le *ssikkim kut* de Chindo, mais il avait précédemment restructuré un chant et une danse en cercle féminins (*kang-gangsullae*, classés en 1965 Trésor intangible N° 8), des chants agricoles (*namdo tŭl norae*, classés en 1973 Trésor intangibles N° 51) et des chants de pêche (*Nabaedo paennorae*, classés Trésor culturel méridional).

---

[9] Aussi connu sous le nom de *taedong turae norae*, impliquant des chants accompagnant le sarclage effectué par un groupe de travail communautaire, ou de *hwajung pat norae*, c'est-à-dire chants exécutés en rapport avec la culture du coton.

[10] Le programme de la tournée fut publié par le «Comité coréen pour le CIOFF» qui relève de la Fondation coréenne pour la culture et les arts (*Han'guk munhwa yesul chinhŭngwŏn*). Dans ce programme, Pak est décrit par erreur comme Trésor culturel humain pour une danse accompagnée au tambour en tonneau (*puk ch'um*).

[11] En 1979, l'Académie d'études coréennes rapporta avoir recueilli 252 chants sur l'île (anon. 1979: en face de 154). Leurs volumes sur la littérature orale de Chindo contiennent 733 pages d'histoires et de paroles de chants (Chi 1980).

Chŏng Pyŏng-ho et Yi Tu-hyŏn se rendirent à Chindo en janvier 1984 pour préparer un rapport sur le *tashiraegi* destiné au Bureau. La rencontre se déroula dans la maison de Cho, le directeur du Centre. A l'extérieur, un terrain avait été aménagé, entouré sur trois côtés de parois en toile, comme on le faisait habituellement pour le *ssikkim kut*. Le temps était très mauvais; après avoir photographié les «*sangdugye*» avec le «défunt» disposé sur les brancards en bois, ainsi que les principaux acteurs de la pièce (ceux nommés en fig. 2), les chercheurs regagnèrent l'intérieur. Là, au lieu de jouer la pièce, les acteurs lurent le script établi par Cho en 1982. Pak était présent: il jouait du tambour en tonneau (*puk*) et du petit gong (*kkwaenggwari*). Des femmes appartenant aux groupes classés du namdo *tŭl norae* et du *kanggangsullae* représentaient la famille du défunt. Deux musiciens de l'ensemble classé du *ssikkim kut* s'étaient joints aux hommes appartenant au *namdo tŭl norae* pour constituer le groupe de *sangdugye*.

Ici le pouvoir d'en haut rencontra celui du bas. La restructuration, gérée par le Centre culturel, était complète. Une équipe était formée, composée non pas de villageois mais de membres du Centre en qui l'on avait toute confiance grâce à leur appartenance à d'autres ensembles classés de l'île. Maintenant l'équipe était en mesure de donner des représentations adéquates sur les scènes urbaines. Quant au Centre, il ne lui restait qu'à persuader Yi Tu-hyŏn que son équipe méritait d'être classée.

Le *tashiraegi* fut classé Trésor intangible en février 1985. Pour compléter les deux Trésors humains, huit étudiants furent désignés en juillet 1985 et en juillet 1986, Kim Kwi-bong fut nommé *poyuja hubo*, «détenteur futur», mais Kwak Mun-hwan, n'ayant pas réussi à être nommé, retira son soutien.

Théâtre et musique

L'intrigue désormais standardisée du *tashiraegi* relate comment un vieillard aveugle – «lorsqu'il ouvrit les yeux, tout demeura dans le noir» – rentre d'une beuverie pour trouver sa jeune épouse enceinte. L'enfant n'est pas de lui mais d'un moine bouddhiste. Lorsque la femme donne naissance à une poupée de chiffon, le mari découvre son infidélité. L'histoire contient des éléments qui se retrouvent dans d'autres danses masquées coréennes, bien que ces dernières soient caractéristiques du nord plutôt que de la province de Chŏlla, située au sud-ouest. La pièce fait également allusion à l'histoire populaire *p'ansori* de Shimch'ŏngga. Toutefois, il est exceptionnel que tous les rôles soient tenus par des hommes, trait qui vient confirmer le recours aux acteurs et aux musiciens appartenant à l'association des chamanes.

Il y a peu de preuves de l'ancienneté de la pièce. Peut-être est-ce trop ambitieux de vouloir découvrir quelque preuve historique, mais un commentaire figurant dans le rapport de 1986 éveille la curiosité:

> «Du point de vue historique le problème est de savoir à quel moment l'homme aveugle est apparu pour la première fois et à quel moment les acteurs venant de l'extérieur ont commencé à jouer tout seuls» (Chŏng 1986: 319).

Est-ce là une allusion à la version de rechange de Tonji?

Le contenu musical du *tashiraegi* pose des problèmes semblables: il n'y a pas de musique unifiée. En 1982, au Space Theatre, le club de Tonji avait fourni divers chants, dont l'un, le «Chant des têtes qui tournent» (*tulmŏrinjang*), contient trois strophes d'un texte que j'ai enregistré à Tonji au début de 1983, mais qui se transforme en *chung t'aryŏng* (*chung* = milieu) dans le *tashiraegi*:

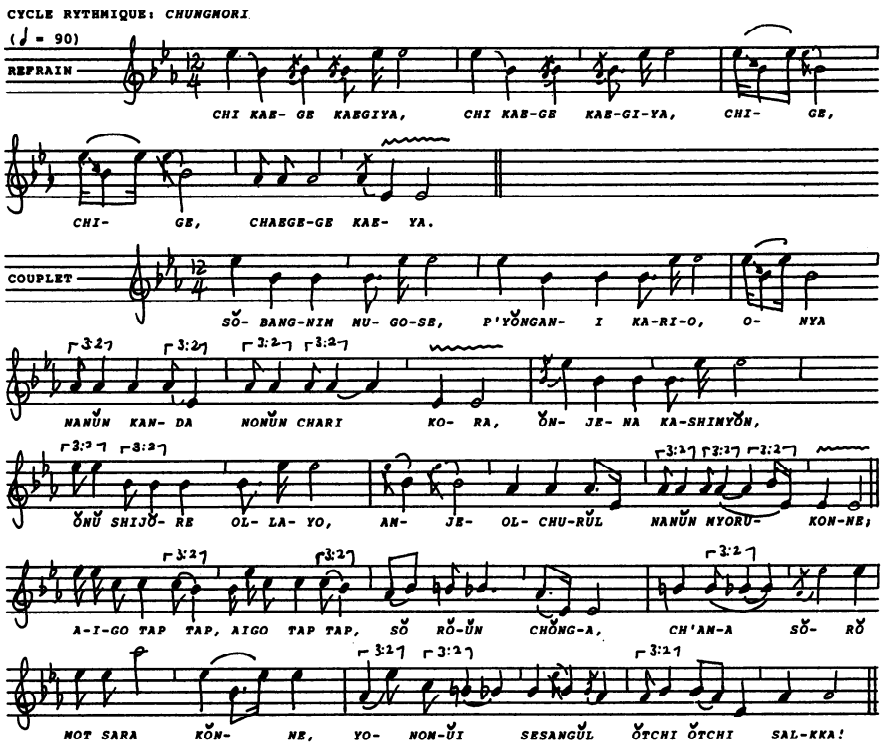
«Mon mari, va maintenant sans qu'aucun mal ne te frappe;
– Oui, je m'en vais maintenant. Reste ici saine et sauve.
– Si tu t'en vas maintenant, à quelle saison reviendras-tu?
– J'ignore quand je reviendrai.

– O! J'ai du chagrin. O! J'ai du chagrin.
J'ai du chagrin pour mon amant terrible.
Parce que je suis triste je ne puis continuer de vivre:
Que dois-je faire dans cette situation terrible?

Vieux moine! Vieux moine! Je t'en prie, lève-toi!
A travers le papier devant la fenêtre là-bas, le soleil se couche.
Vieux moine endormi, je t'en prie, lève-toi!

Ce chant est transcrit dans l'exemple N° 1. Ses paroles furent publiées en coréen par Hŏ Og-in de Tonji, et elles sont identiques à celles figurant dans le *tashiraegi* (Hŏ 1986: 265-66; Cho 1982: 15-16). Le chant suit un cycle rythmique relativement lent à douze temps (*chungmori*), mais il y a moins de *rubato* que dans les autres chants de Chindo. En fait, les iambes longue-brève tendent vers ♫ plutôt que vers ♩♪, plus répandu (les Coréens préfèrent en fait des divisions en triolets). Aussi la ligne mélodique est-elle relativement simple et moins ornée que dans la plupart des chants de Chindo. La «note de rupture» typique (*kkŏngnun mŏk*) qui devrait être ici une acciaccatura de do" descendant à si est généralement remplacée par une descente de quarte mib" à sib, ce qui confère à la musique un sentiment diatonique à l'occidentale. Alors que la régularité du rythme suggère un chant de travail, l'ensemble montre que le chant est d'implantation récente à Chindo. Les *sangdugye* sont décrits comme des *sadang*, terme appliqué aux troupes itinérantes. Deux autres chants du *tashiraegi* – *kae t'aryŏng* et *chajangga* – sont plus répandus dans la région centrale de Kyŏnggi que dans la province de Chŏlla située au sud-ouest, dont Chindo fait partie.

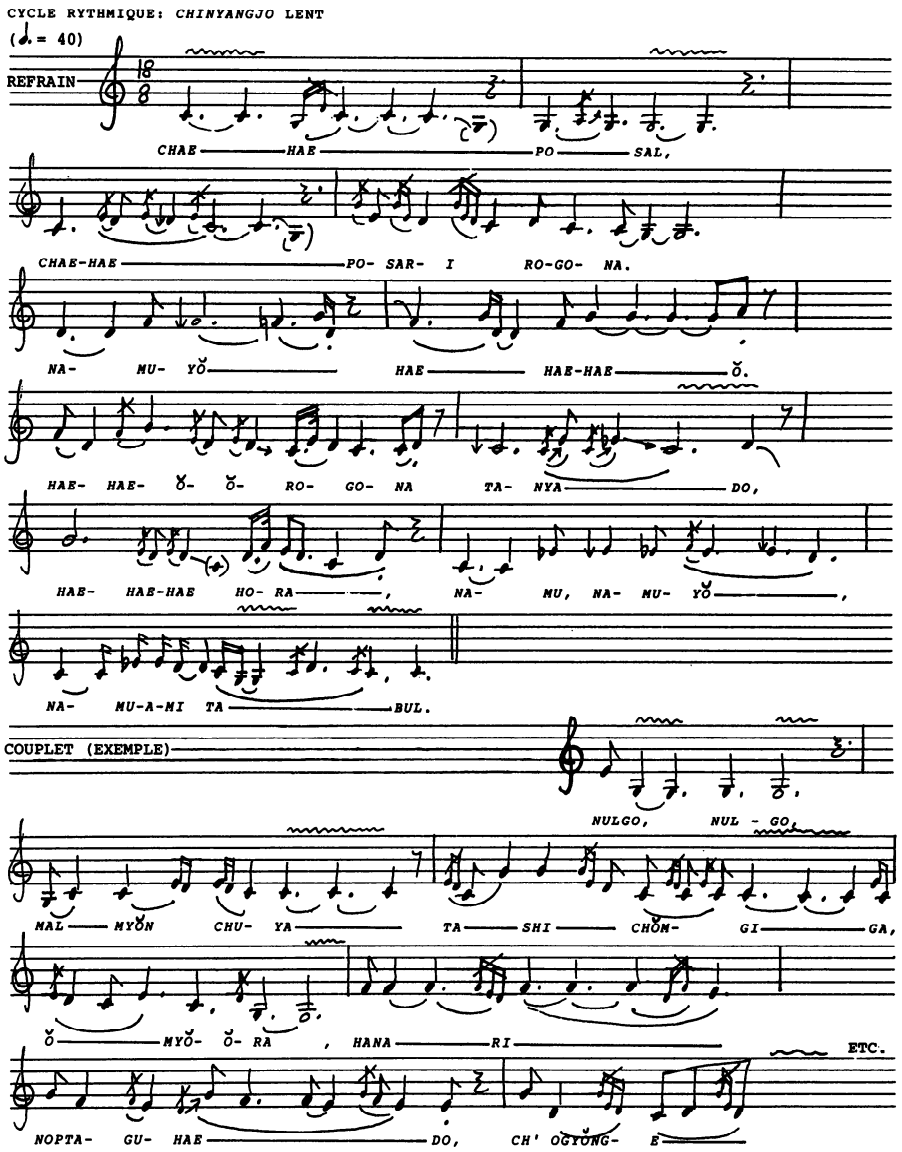
D'autres chants proviennent d'un répertoire funéraire connu sous le nom de *man'ga*. En 1978, ceux-ci furent «restaurés» par Pak Pyŏng-ch'ŏn et d'autres en prévision du XIXe Concours des arts populaires nationaux à Ch'unch'ŏn. Le *man'ga* lui-même reprend des paroles (littéraires et généralement sino-coréennes) et la musique du *ssikkim kut* chamanique plutôt que celle des chants funèbres villageois (*sangyŏ sori*) qui sont largement improvisés (moins savants, plus populaires). Les chanteurs de *man'ga* relatèrent une histoire rappelant la différence entre le *tashiraegi* villageois et celui de l'associa-



Exemple 1: Chung t'aryŏng

Dans le processus de restructuration du *tashiraegi* par le Centre culturel, les villageois ont perdu leur tradition. La plupart y étaient indifférents, mais le club de Tonji avec son propre *tashiraegi* demeurait un rival. Le Centre était plus puissant: il avait la capacité de négocier avec les chercheurs et le Bureau pour la Gestion des trésors culturels à Seoul. Or, le club de Tonji n'y a pas véritablement été perdant, car à la suite de l'annonce de la classification du *tashiraegi*, le *ture norae* fut classé «Trésor culturel méridional» (*namdo munhwajae*), et le gouvernement local finança la publication d'un livre sur les chants locaux et leur conservation par Hŏ Og-in, le directeur du club (Hŏ 1986).

Pak Pyŏng-ch'ŏn participa également à la représentation au Space Theatre. Il venait de rentrer d'une tournée internationale avec l'Ensemble de musique et de danse des paysans de Jindo [Chindo][10]; il en était même le seul membre originaire de Chindo. Cela est doublement significatif. D'une part, sur le plan national, Chindo se trouvait désormais promu au rang de région dotée d'une tradition populaire riche et importante, tant par le Centre culturel que par les agences gouvernementales[11]. D'autre part, la présence de Pak indique son rôle actif dans la restructuration du *tashiraegi*. En 1980, Pak avait été désigné Tré-



Exemple 2 : Extrait de Chin Yombul

Conclusion

Depuis 1985, les représentations urbaines du *tashiraegi* mettent à contribution des chanteurs et des musiciens d'autres groupes classés afin d'agrémenter une œuvre en pleine évolution. La manière dont l'ensemble est actuellement constitué, si passagère soit-elle, confirme le point de vue de Hobsbawm selon lequel un grand nombre de nouvelles « traditions » établissent ou symbolisent « la cohésion sociale ou l'appartenance à des groupes, à des communautés réelles ou artificielles » (1983: 9), en tirant parti de l'appartenance au Centre culturel de Chindo. Encore aujourd'hui, les représentations en ville démentent l'idée que le *tashiraegi* soit une pièce pour hommes, et l'évolution de l'œuvre met au défi toute analyse menée en termes d'une « tradition » ancienne et statique. Mais en même temps, le *tashiraegi* affirme un des buts principaux du système de classification: former un groupe qui enseigne, représente et, de ce fait, sauvegarde le genre. Un tel but exige que les musiciens âgés et peut-être bien informés soient remplacés – ce qui corrobore l'argument de Weber relatif à la spécialisation et à la sélection (1947: 118-35).

Je ne critique pas ce qui s'est passé, puisque ce que je viens de décrire dénote une progression inéluctable. Et si de nombreux habitants de Chindo n'acceptent pas la voie prise par le *tashiraegi*, la lutte de pouvoir dans l'île ne s'est pas moins fortement apaisée. C'est en partie grâce au fait qu'un genre musical local est maintenant soutenu par le gouvernement national et représenté devant un large public à l'échelle du pays tout entier, et aussi parce que le perdant dans l'affaire, c'est-à-dire le club musical de Tonji, a bénéficié à son tour de subsides à d'autres activités musicales.

Au niveau urbain, le *tashiraegi* a contribué à faire passer l'île de Chindo pour une région qui préserve son héritage culturel. On pourrait dire que là réside la raison principale pour laquelle le Centre culturel de Chindo a cherché à promouvoir le genre. En effet, un petit groupe de musiciens locaux ont inversé la perception du gouvernement et des citadins relative à ce qui devrait être sauvegardé en étant classé Trésor culturel intangible.

Bibliographie

AHERN Emily M.
1973 *The cult of the Dead in a Chinese Village*. Stanford: Stanford University Press.

ANONYME
1961 «The romanization of Korean according to the McCune-Reischauer System». *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society* 38: 121-8.
1979 *Kubi munhak chosa pangbŏp*. Sŏngnam: Han'guk chŏngshin munhwa yŏn'guwŏn (Academy of Korean Studies).
1988 *P'yŏnsu charyo 2(4)*. Seoul: Mun'gyobu.

CHANG Chu-keun [CHANG Chu-gŭn]
1982 «*Musok* – The shaman culture of Korea». In: Chun Shin-yong/International Cultural Foundation (eds), *Folk Culture of Korea*: 59-89. Seoul: Si-sa-yŏng-o-sa.

CHANG Sa-hun
1982 *Hwajŏnt'ae wa hwaryut'ae*. Seoul: Susŏwŏn.

CHI Ch'un-sang (compiler)
1980 *Chŏlla namdo Chindo-gun p'yŏn. Han'guk kubi munhak taegye* 6(1). Sŏngnam: Han'guk chongshin munhwa yŏn'guwŏn.

CHIN Sŏng-gi
1977 «Tangshin: Cheju shamanism». *Korea Journal* 17(8): 24-35.

CHO Tam-hwan
1982 *Chindo tashiraegi*. Mimeographed copy.

CHŎNG Pyŏng-ho
1983 «Hosang nori "Chindo tashiraegi". *Madang* 1983/1: 242-7.
1986 «Chindo tashiraegi». *In: Chungyo muhyŏng munhwajae haesŏl: yŏn'gŭk:* 313-43. Seoul: Munhwa kongbobu.

CHŎNG Pyŏng-ho et YI Tu-hyŏn
1984 *Chindo tashiraegi*. Seoul: Munhwajae kwalliguk [Muhyŏng munhawajae chonghap chosa pogosŏ 161].

EL-SAHWAN Salwa
1984 «Traditional Arab music ensembles in Egypt since 1967: "The continuity of tradition within a contemporary framework"?» *Ethnomusicology* 28(2): 271-88.

HAHN Man-young [HAN Man-yŏng]
1986 «Folklore and tourism in Korea». Paper read at the 4th International Colloquium on «Traditional Music and Tourism», Kingston and Newcastle, Jamaica.
1989 «Change and innovation in traditional music and dance in folklore festivals». Paper read at the 1989 conference of the International Council for Traditional Music.

HAN Man-yŏng
1979 «Chejudo ŭi musok yŏn'gu». *Han'guk ŭmak yŏn'gu (Journal of the Korean Musicological Society)* 8/9: 5-30. Seoul: Han'guk kugak hakhoe (Korean Musicological Society).

HENRY Edward O.
1989 «Institutions for the promotion of indigenous music: the case for Ireland's comhaltas ceoltoiri». *Ethnomusicology* 33(1): 67-95.

HŎ Og-in
1986 *Chindo sogyo wa pojŏn*. Kwangju: Kwangju ilbosa ch'ulp'an'guk.

HOBSBAWM Eric
1983 «Introduction: inventing traditions». *In*: Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition*: 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.

HONG Yi-sup [HONG I-sŏp]
1973 *Korea's Self Identity*. Seoul: Yŏnsei University Press.

HOWARD Keith
1989a *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society*. Seoul: Korea Branch of the Royal Asiatic Society.
1989b «*Namdo Tŭl Norae*: ritual and the Korean Intangible Cultural Asset system». *Journal of Ritual Studies* 3(2): 205-18.
Sous presse: «Use and abuse in the preservation of a Korean shaman ritual». *In: Ethnomusicologia*. Siena: Academia Musicale Chigiana.

JANELLI Roger J.
1986 «The origins of Korean folklore scholarship». *Journal of American Folklore* 99(1): 24-59.

KIM Kwang-il
1984 *Han'guk chŏnt'ong munhwa ŭi chŏngshin punsok. Shinwa, musok, chonggyo ch'ehom*. Seoul: Shiinsa [Han'guk kich'ŭng munhwa ch'ongsŏ 2].

KIM Kwang-ŏk
1988 «A study on the political manipulation of elite culture: Confucian culture in local level politics». *In: Han'gukhak ŭi kwaje wa chŏnmang (Korean Studies, Its Tasks and Perspectives)* 2: 746-71. Sŏngnam: Han'guk chŏngshin munhwa yŏn'guwŏn (Academy of Korean Studies).

KIM T'ae-gon
1982 «*Musok shinang*». *In: Han'guk minsok taegye* 3: 205-64. Seoul: Koryŏ taehakkyo minjok munhwa yŏn'guso ch'ulp'anbu (Korea University/Korean Cultural Research Center).

KIM Woo-ok [KIM U-ok]
1980 *P'ansori: An indigenous theatre of Korea*. Ph.D. Thesis, New York: New York University.

KIM Yersu
1976 *Cultural Policy in the Republic of Korea*. Paris: UNESCO [Studies and Documents on Cultural Policies].

Kungnip kugagwŏn
1982 *Kugak yŏnhyŏk*. Seoul: Kungnip kugagwŏn (National Classical Music Institute).

LEE Jongsoek [YI Chong-sŏk]
Sous presse «Korean lacquer ware». *In: The Macmillan Dictionary of Art*. London: Macmillan.

LEE Jung young [YI Chŏng-yŏng]
1981 *Korean Shamanistic Rituals*. The Hague-Paris-New York: Mouton. [Religion and Society 12].

MINSOK Hakhoe
1972 «Che-il hoe minsokhak chŏn'guk taehoe». *Han'guk minsokhak* 5: 103-69.

Munhwa kongbodu
1979 *Munhwa kongbo 30-nyŏn*. Seoul: Munhwa kongbodu.
1983 *Munhwajae kwan'gye pop yŏngjip*. Seoul: Munhwa kongbodu/Munhwajae kwalliguk.
1985a *Chungyo muhyŏng munhawae haesŏl: ŭmak p'yŏn*. Seoul: Munhwa kongbodu.
1985b *Chungyo muhyŏng munhawae haesŏl: nori wa ŭishik p'yŏn*. Seoul: Munhwa kongbodu.
1986 *Chungyo muhyŏng munhawae haesŏl: yŏn'gŭk*. Seoul: Munhwa kongbodu.

PAK Chae-hae
1986 *Minsok munhwaron*. Seoul: Munhakkwa chisŏngsa [Munje wa shigak 15].

ROBINSON Michael E.
1979 *The Origins and Development of Korean Nationalist Ideology 1920-1926: Culture, Identity, National Development and Political Schism*. Ph.D. Thesis. Seattle: University of Washington.

TURINO Thomas
1984 «The urban-mestizo charango tradition in Southern Peru: a statement of shifting identity». *Ethnomusicology* 28(2): 253-70.

WEBER Max
1947 *The Theory of Social and Economic Organization*. New York: Oxford University Press.

YANG Jongsung [YANG Chong-sŭng]
1988 «The Cultural Property Protection Law in Korea». Paper read at the 1988 meeting of the American Folklore Society.

YI Sang-il
1984 *Minjok shimsang ŭi yenŭnghak — kut ŭi nori wa ch'ukche ŭi tŭrama*. Seoul: Shiinsa [Han'guk kich'ŭng munhwa ch'ongsŏ 3].

YI Tu-hyŏn
1969 *Han'guk kamyŏn'gŭk*. Seoul: Han'guk Kamyŏn'gŭk yŏn'guhoe/ Munhwajae kwalliguk.
1979 *Han'guk ŭi kamyŏn'gŭk*. Seoul: Ilchogak.

YOUNG Barbara
1980 *Spirits and Other Signs: The Practice of Divination in Seoul, Republic of Korea*. Ph.D. Thesis. Seattle: Univesity of Washington.

ZHANG Wei-hua
1989 «Music in Ming daily life portrayed in the narrative Jin Ping Mei». Paper read at the 1989 conference of the Society for Ethnomusicology.

LES POUVOIRS DE LA MUSIQUE POLYNÉSIENNE*

Richard Moyle

En Polynésie, la musique peut bien davantage qu'« apaiser le cœur sauvage ». En de nombreux contextes sociaux (public et privé, sacré et profane, collectif et individuel), elle sert tantôt à manipuler des événements ou des états dans le monde naturel, tantôt à communiquer avec le monde surnaturel, à évoquer des sujets ordinairement interdits, à atteindre la quintessence de la perfection linguistique ou encore à élever son statut social.

Ces virtualités de la musique se fondent sur des croyances liées au pouvoir de la parole énoncée. Le discours chanté ou récité ouvre des voies de communication autrement inaccessibles, en particulier lorsqu'il est structuré conformément aux formules linguistiques reconnues (c'est-à-dire poétiques au sens le plus large du terme); ainsi confère-t-il aux commandements une intensité irrésistible à tout être humain ou surhumain. Anciennement à Hawaï, par exemple, la puissance de la parole énoncée était telle que même les lieux où certains chants étaient exécutés devenaient tabous (Kamakau, cité in Roberts 1926: 59).

Dans le monde naturel, les « états de devenir » et « d'être » ne sont intrinsèquement ni positifs ni négatifs; ils sont des sortes de matériaux bruts mis à la disposition des hommes en vue de satisfaire leurs besoins physiques ou d'assurer leur avancement social par l'exaltation de soi ou le dénigrement d'autrui. Investis d'une puissance neutre qui peut favoriser ou défavoriser leurs usagers, ces états se prêtent à être manipulés par ceux-là mêmes qui sont capables d'y accéder. Le moyen d'accès privilégié est le chant, d'une manière qui défie l'explication rationnelle.

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff. D'une manière générale, ce bref essai s'inspire des recherches et réflexions menées depuis vingt-cinq ans par l'auteur sur la société et la musique polynésiennes, notamment dans les îles Samoa, Tonga, Lau, Niue et Cook, ainsi qu'à Hawaï.

Si la musique – qu'elle soit vocale, instrumentale ou une combinaison des deux – est investie de pouvoirs, on peut raisonnablement supposer l'existence de mécanismes visant à l'intégrer sans préjudice au système des hiérarchies sociales, en limitant le nombre d'individus habilités à l'employer. Dans les sociétés où l'autorité se fonde sur l'âge en tant qu'il représente la sagesse acquise par un cumul de connaissances, des révélations faites au hasard risquent de compromettre le processus de sélection qui est à la base de l'autorité et de déformer ainsi le tissu social tout entier. Un contrôle est donc assuré par la désignation des individus admissibles (prêtres, chefs de famille) ou encore par la révélation graduelle du savoir nécessaire. Plus spécifiquement:

- C'est l'interprète, homme ou femme, qui cherche à influencer les événements et les états dans la nature; il y parvient en minimisant la part individuelle de sa contribution et en se concentrant sur le pouvoir inhérent à la formule poétique: le plus souvent, le texte est d'origine ancienne et anonyme, et il faut s'y conformer absolument; des prescriptions semblables régissent le mode d'interprétation, qui doit être parfait. L'interprète agit au nom de ceux qui réclament ses services.
- C'est le compositeur, homme ou femme, qui cherche à influencer l'opinion sociale en maximisant son identité, soit en tant qu'individu, soit en s'identifiant au groupe des interprètes: le plus souvent, le texte est moderne et se réfère à une question d'actualité; l'identité du compositeur est connue, et elle est exprimée dans la poésie par l'emploi fréquent de pronoms de la première personne (par exemple: «viens dans mon village si tu veux en savoir plus»; «nous sommes les gens qui font le guet»); quant au mode d'interprétation, il est plus flexible: par exemple, le nombre de chanteurs ou d'instrumentistes, le tempo ou la hauteur peuvent varier. Ici l'interprète agit au nom du compositeur.

En vertu du dynamisme des systèmes polynésiens de stratification sociale (voir Goldman 1970: 8), obéissant à un jeu complexe de rangs individuels acquis ou attribués tant dans le domaine sacré que dans la vie profane, le statut précis d'une personne était à tout moment sujet aux forces opposées de la subjugation et de l'élévation. Dans le passé, le rôle de la musique consistait surtout à entretenir le système, étant donné que les individus de haut rang étaient honorés par le chant; l'efficacité de la musique dans ce domaine ressort clairement du fait que les chants d'éloge survivaient aux personnages auxquels ils avaient été destinés, comme c'était notamment le cas à Hawaï. Là où de tels chants sont encore interprétés de nos jours, la musique a acquis un rôle plutôt cérémoniel. En revanche, les chants de vitupération adressés à un individu étaient généralement éphémères et connus seulement dans une région délimitée; leur emprise sociale résultait de leur actualité. Dans la mesure où «entretien» équivaut à maintien du statu quo, l'intégration fréquente de la musique au rite, c'est-à-dire à une sphère aux structures presque aussi rigides, contribuait à un ralentissement général du processus de changement et, par là même, à l'entretien de la source du pouvoir célébré ou invoqué par le rite.

Si, en Polynésie, les pouvoirs de la musique sur la transformation du système des statuts s'inscrivent, en effet, dans la société elle-même, on peut raisonnablement s'attendre à ce que les musiciens bénéficient de la reconnaissance sociale et qu'il existe aussi des moyens de limiter les abus. La reconnaissance sociale passe à travers l'attribution de titres honorifiques (comme celui de *punake* dans les îles Tonga), le remplacement partiel ou intégral des orateurs par de grands chœurs ou ensembles de danseurs qui interprètent tel ou tel chant dans un cadre cérémoniel, ainsi que des dons de richesses (nourriture, nattes, terres). Le principal obstacle aux abus dont la musique pouvait faire l'objet réside dans l'inversion d'un détail relevé plus haut: si le compositeur cherche à s'identifier au groupe qui interprète sa propre composition, il faut que son œuvre corresponde aux attentes de ce groupe ou qu'elle soit du moins approuvée par lui. Comme les chants représentent un moyen subtil de communication de la parole, c'est surtout le texte qui compte pour l'évaluation d'une composition. Idéalement, des éléments comme la justesse des images, le recours à des allusions historiques ou mythologiques, les rimes, les références indirectes habiles et l'humour doivent être combinés de manière à mettre en valeur un thème donné.

Dans de nombreuses régions, compte tenu de la rapidité avec laquelle un matériau aussi dense est généralement débité, il va de soi que les strophes sont répétées afin que le public soit en mesure d'en apprécier le contenu. En adjoignant la musique au texte, on veille, en outre, à ce que ses caractères sonores reflètent et, par là même, rehaussent le thème abordé. Aussi, dans les compositions destinées à la danse, l'aspect visuel renforce ce qui est essentiellement un acte verbal. Il est généralement admis que les talents de poète, de musicien ou de chorégraphe sont réservés à des spécialistes; et ceux qui sont capables de créer dans les trois domaines bénéficient d'une forte reconnaissance sociale, d'un prestige durable et de quelque récompense matérielle. Il apparaît donc que plus la valeur sociale attribuée aux compositions répondant aux attentes locales est grande, plus les normes gouvernant chaque élément de leur création sont formelles et exigeantes. A leur tour, ces normes reflètent un processus de sélection garantissant que l'espace au sommet n'est occupé que par une poignée de créateurs.

Un parallèle existe dans certaines formes de musique instrumentale. Dans le passé en Polynésie occidentale, et jusqu'à il y a deux générations en certains endroits, le jeu du tambour à fente était la prérogative exclusive des hommes, tant pour la transmission des codes rythmiques que pour l'accompagnement de types particuliers de danses.

L'idée que la parole est investie de pouvoir a été étendue de diverses manières à la musique instrumentale. Surtout en Polynésie occidentale, la guimbarde était utilisée jadis pour faire la cour. Derrière les sons apparemment anodins de son instrument, le prétendant rendait son message (par exemple, le lieu et l'heure d'un rendez-vous) audible et intelligible à la femme aimée, tout en le dissimulant aux autres auditeurs – et ce d'une façon que les sources publiées ne précisent pas.

Il est possible d'isoler des éléments de la parole énoncée pour former des idiomes musicaux proprement dits. C'est un fait bien connu qu'en Polynésie, on pouvait jouer à la flûte la mélodie de tel ou tel chant – mélodie qui conservait d'ailleurs souvent le titre du chant originel. Et dans deux régions au moins (Polynésie française et Nouvelle-Zélande), un compromis est attesté pour le XIXe siècle: des flûtes et des voix sonnant à l'unisson. A Tahiti et dans les îles Cook, on extrait le rythme syllabique de la parole: là les tambours accompagnant la danse exécutent des séries uniques de formules rythmiques dont chaque composante est basée sur le rythme naturel d'une phrase parlée que les instrumentistes mémorisent avant de commencer à jouer. Ainsi le jeu de ces deux types d'instruments – flûte et tambour – représente-t-il une extension de la parole; par l'addition d'un champ de significations supplémentaire, le plaisir esthétique du public se trouve augmenté.

L'idée que le son est lui-même symbole et constitue de ce fait sa propre base de pouvoir (par exemple comme voix des ancêtres), est largement répandue en Mélanésie, mais peu attestée en Polynésie. Bien que les conques qui produisent de tels sons soient généralement qualifiées d'instruments de musique, elles n'entrent pas dans le champ présent de mes préoccupations.

En un sens, chaque fonction de la musique polynésienne peut être comprise comme un «pouvoir»: de communiquer, de divertir, de symboliser, et ainsi de suite; et ces fonctions sont nombreuses et variées (Merriam 1964: chap. 11). Pour mon propos, il est utile de les répartir selon qu'elles exercent un effet direct ou indirect sur les êtres humains: les premières visent à solliciter une réaction dans l'audience; les secondes s'accomplissent à travers un agent surhumain mobilisé au nom d'un requérant humain.

De toute évidence, la notion – largement répandue en Polynésie – d'une «essence vitale» contenue dans toute catégorie d'objet relève de l'animisme. Le protocole le plus strict est de rigueur lorsque la musique accompagne des événements directement ou indirectement liés à un changement d'état dans la vie humaine. L'essence vitale est déterminée culturellement dans la mesure où elle ne peut être atteinte qu'au moyen de certaines formules verbales énoncées dans l'idiome local. En outre, elle est déterminée par l'appartenance sociale, car seules certaines catégories de personnes ont le statut requis pour prononcer ces formules, de surcroît après un apprentissage et une expérience prolongés. La «magie des jardins», largement pratiquée en Mélanésie insulaire pour assurer de bonnes récoltes, n'est guère attestée en Polynésie, la plupart des exemples de ce type provenant de Nouvelle-Zélande.

La santé individuelle est l'état d'existence le plus communément influencé par l'intermédiaire de la musique. La plupart des changements souhaités sont induits par des traitements curatifs qui coexistent avec d'autres traitements impliquant l'application ou l'ingestion de décoctions d'herbes et le massage de la zone corporelle affectée. Si l'idée de propriété associée aux préparations médicinales justifie le secret entourant leur fabrication, c'est la crainte du surnaturel qui explique le caractère secret des cures exigeant la pratique d'incantations. Pour invoquer et manipuler des forces puissantes mais invisibles, le guérisseur

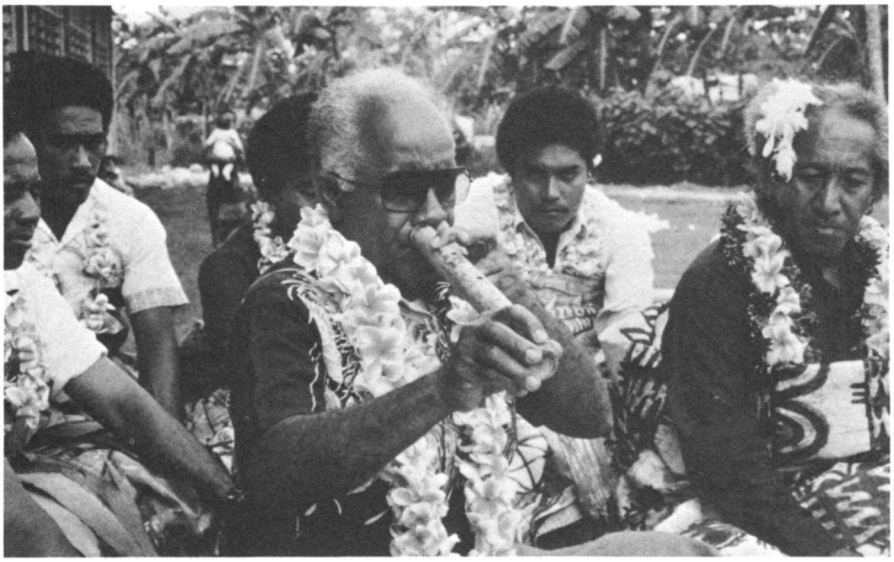


Fig. 1: Tonga: flûte nasale *fangufangu* dont la fonction d'instrument de musique récréative domestique a été largement supplantée par de la musique enregistrée. Photo: Habib H. Touma, 1988.

Fig. 2: Danseuses et musiciens jouant de la flûte nasale et du tambour dans l'île de Ulietéa (Iles de la Société). Tiré de: *Atlas – 2e voyage de Cook*, Paris: 1774: Tome III, pl. 6 (extrait). Légende originale: «Vue de l'intérieur d'une Maison dans l'Isle d'Ulietéa. Représentation d'une danse à la mode du pays.» Photo: J.-P. Dumontier.

doit soigneusement cibler son intervention, au risque de contracter lui-même la maladie de son patient. Chez les Maori, la maladie était souvent attribuée à la violation d'un *tapu,* et sa guérison exigeait l'interprétation d'une certaine incantation au texte fixe mais néanmoins «ouvert», en ce sens qu'il ne se référait à aucune entité nommée[1]. En revanche, les incantations médicinales chantées ou scandées dans les îles Samoa désignent nommément l'esprit maléfique que l'on croit à l'origine de la maladie, car l'on pense que la guérison est assurée si l'on identifie correctement, dans les formules mêmes de l'incantation, la source du désordre. Or les Samoans n'en pratiquent pas moins une médecine empirique, car ils n'admettent avoir repéré l'esprit maléfique – et donc avoir réussi le traitement – qu'au moment où le patient est véritablement guéri: *post hoc ergo propter hoc.*

L'un des deux pouvoirs suprêmes attribués à la musique, à savoir de ressusciter les morts, est aussi attesté en Polynésie occidentale, mais seulement par les récits fictifs qui se racontent autour du foyer comme divertissement. Il est probable que le public local accepte sans autre les intrigues, en particulier les épisodes relatant une résurrection, parce que celles-ci se déroulent à la manière des traitements curatifs appliqués dans la vie réelle. Le scénario le plus répandu veut qu'une femme, le plus souvent l'épouse de la victime, entonne une brève incantation sur la dépouille de l'homme. Chaque fois que le chant est répété, une partie du corps (un doigt, un pied) se ranime; l'incantation continue jusqu'à ce que la guérison soit complète. Dans aucun de ces récits, la nature de la mort et les raisons du succès du traitement ne sont tirées au clair. Pour sa part, l'assistance ne questionne pas la logique ou la véracité de tels récits, même si celle-ci reste incomprise.

L'autre pouvoir suprême de la musique, à savoir d'infliger la mort au moyen de la sorcellerie, est attesté chez les Maori de Nouvelle-Zélande dont quelque 130 types d'incantations ont été rapportés (McLean & Orbell 1975: 18). Étant donné que la plupart d'entre elles étaient liées à la guerre, elles sont maintenant tombées dans l'oubli, comme celles qui visent à rendre inefficaces les armes de l'ennemi, à saper son courage, à lui donner envie de dormir ou à appesantir ses jambes. Pour frapper de malheur un voleur, on entonnait des incantations punitives. Tous ces types d'incantations ont un trait commun: elles propulsent le pouvoir de la parole au-delà du seuil spatial de l'ouïe humaine. Leur exécution n'exige pas l'invocation de tel ou tel être surnaturel; on croyait que les formules linguistiques de circonstance étaient intrinsèquement dotées d'une puissance que libérait l'acte d'énonciation, sans accorder d'importance à la distance spatiale.

D'autres pouvoirs de la musique en rapport avec les changements d'état ont été attestés, le plus souvent chez les Maori de Nouvelle-Zélande. McLean

---

[1] De nombreuses transcriptions de textes, comme ceux publiés par Buck (1966: chap. 6), sont constitués de phrases dont la structure grammaticale ou le sujet ne s'écartent pas du langage quotidien; de telles phrases acquièrent donc un pouvoir supplémentaire par le fait qu'elles sont énoncées en des circonstances appropriées.

et Orbell (1979: 19-20) relèvent, entre autres, l'existence d'incantations capables de calmer la mer, de causer des inondations, de fendre la pierre, de faire flétrir les arbres et d'invoquer le tonnerre. On ne connaît que peu de textes de telles incantations, mais il est néanmoins permis d'affirmer ceci: en dépit du fait que les Maori associaient des divinités particulières à la plupart des activités humaines et des espaces terrestres et marins, leurs prêtres se bornaient à invoquer le phénomène en tant que tel; conjointement au rite adéquat, la puissance inhérente à la parole suffisait pour obtenir le résultat escompté.

Un trait saillant du langage de la poésie musicale destinée à induire un changement d'état est l'allusion directe. Deux exemples suffiront pour illustrer ce phénomène. Le premier provient de Nouvelle-Zélande (Hiroa 1966: 492):

« Quelle était la nourriture entrée dans ton estomac,
Causant des troubles, causant des désordres,
Causant des gémissements?
Peut-être était-ce un chardon?
La nourriture entrée dans ton estomac,
Causant des troubles, causant des désordres,
Causant des gémissements.
Ô, Ô, Ô tu guériras
Ô tu guériras. »

Le second a été recueilli dans les îles Samoa (Moyle 1988: 79):

« Mal de tête, mal de tête,
Saute dans l'arbre *ki*,
Saute dans l'arbre *vi*,
Saute dans l'arbre *fetau*,
Reste perché sur le bananier,
Sauve-toi dans la forêt,
Cherche refuge en quelque endroit lointain,
Car je suis sur le point de te porter un coup de lance. »

Si l'on admet que la vertu de telles formules réside dans la parole elle-même, ces formules apparaissent comme des clefs rituelles dont le maniement correct ouvre des voies de communication avec les pouvoirs capables d'induire un changement d'état. Il est généralement admis que les pouvoirs surhumains, qu'ils soient nommément identifiés par l'incantation ou évoqués par une suite de mots désignant un objet ou un phénomène, sont disponibles et de ce fait réceptifs à l'influence humaine. Comme je l'ai déjà dit, l'effet conjugué de diverses contraintes sociales (*tapu*, crainte d'une erreur involontaire ou accidentelle dans l'exécution) et du mode d'interprétation requis (rapide et voilé, à voix basse), ainsi que la prépondérance de croyances locales relatives à la spécialisation religieuse, empêchent que les formules linguistiques soient utilisées sans discernement. Entourées d'une double couche de mystère, elles se soustraient ainsi à la curiosité d'autrui ou à un examen logique minutieux.

En Polynésie, on pense que les êtres résidant dans les différents univers spirituels peuvent être abordés par la voie régulière (notamment lors des cérémonies établies) aussi bien qu'irrégulière (en cas d'urgence médicale ou de guerre). La mythologie polynésienne abonde en récits qui relatent des rencontres entre êtres humains et surhumains, des aventures impliquant les uns comme les autres, des visites d'humains dans le monde des esprits et vice-versa. Parmi les qualités humaines que le public polynésien repère dans de tels récits figurent la politesse, la circonspection, l'énergie, la résolution, la bravoure et, occasionnellement, la ruse. Dans l'ensemble, ces qualités ne peuvent cependant pas être tenues pour un modèle de conduite acceptable lorsqu'il s'agit d'affronter le monde surnaturel réellement, c'est-à-dire en dehors de la narration du mythe. Ainsi les chants sacrés ne contiennent-ils aucune référence à l'audace, à la supercherie et à la circonspection. Ce sont la politesse et la déférence qui caractérisent les invocations chantées aux divinités nommées, alors que les paroles à l'adresse d'êtres non nommés ont, comme je l'ai déjà dit, un caractère direct et assuré.

Les honneurs qu'un individu rend à un autre qui est socialement son supérieur se trouvent rehaussés par le rang du premier. Le mode d'interprétation des chants mis en danse par un groupe dont tous les membres sont de haut rang confirme cette identité sociale différée et contribue ainsi à sa permanence. Dans le cas d'un chant exaltant le rang d'un individu qui ne fait pas partie du groupe des danseurs, ces derniers sacrifient publiquement une part de leur individualité, par exemple en exécutant des mouvements non individualisés, c'est-à-dire synchronisés, et en portant le même costume. Ils s'effacent donc réellement pour la durée de la performance, tout en confirmant la supériorité du personnage dont le rang social complète le leur.

Ces ensembles de pouvoirs reflètent à leur tour les conceptions locales du pouvoir dans la nature et dans la société. Les représentations relatives à l'agencement des statuts sont ainsi centrées sur les attentes liées à l'efficacité appréciable ou à la capacité d'exercer un contrôle sur les pouvoirs (Goldman 1970: 8-9). Le pouvoir social est conçu comme une interaction, comme une sorte de contrepoint, entre le rang et les prérogatives qu'il confère; posséder l'un sans les autres, ou vice-versa, crée un déséquilibre dans le champ de tension entre le protocole et l'improvisation, entre ce qui est acquis et ce qui est attribué, entre le sacré et le profane, ou encore entre la sphère cérémonielle et la sphère pratique. Mais le rapport que le pouvoir social entretient avec la dichotomie sacré/profane n'est pas toujours mutuellement exclusif: l'agencement des rangs peut être modifié par l'intermédiaire des êtres surnaturels; d'un autre côté, les prêtres dépendent pour leur survie économique d'un patronage profane. L'une des conséquences du dynamisme de la culture polynésienne est qu'à certains moments historiques, les communautés de nombreux archipels élargissaient à l'univers entier les principes gouvernant la mise en œuvre et l'exercice du pouvoir social (voir Sahlins 1985: 215; Kaeppler 1985: 127). A long terme, la société oscillait ainsi entre une confusion et une séparation des sphères sociale et religieuse. De cette manière, les liens d'interdépendance qui unissaient les êtres

humains à leurs univers naturel, social et surnaturel subissaient déjà des changements cumulatifs allant dans le sens d'une mutation culturelle – et ce indépendamment des transformations radicales engendrées plus tard par l'influence européenne (Leach 1984: 100).

Les deux fonctions principales remplies par la musique reflètent ce dualisme implicite des pouvoirs, comme le montre le schéma suivant:

Changement de statut	*Changement d'état*
• importance de la créativité poétique	• importance de l'adhésion au texte ancien
• individualité bienvenue	• individualité masquée par le costume, le rituel
• origine récente et connue	• origine inconnue ou située dans le passé mythologique
• compositeur connu	• compositeur inconnu
• créativité verbale bienvenue	• application rigide du texte fixe
• style poétique marqué par des allusions et références indirectes	• style poétique avec des références directes
• créativité musicale désirée	• valorisation de l'adhésion à la mélodie ancienne ou au rythme ancien
• valorisation de la créativité	• valorisation de la stabilité
• performance publique généralement associée à la danse	• performance privée ou secrète rarement associée à la danse
• interprètes provenant du public	• interprètes provenant de la prêtrise
• performance symbolisant les structures sociales existantes	• performance mobilisant les pouvoirs existants

La musique polynésienne joue donc sur deux plans opposés: elle est à la fois un facteur du dynamisme social et la garante de la stabilité culturelle. En franchissant les tensions et les contraintes porteuses de conflits, tels qu'ils caractérisent l'ensemble des sociétés polynésiennes, la musique porte la parole énoncée à un niveau quasi-mystique et touche ainsi d'une manière singulière le cœur des êtres humains autant que divins. Dans toutes ses manifestations, elle apparaît comme un élément essentiel du mouvement pendulaire du devenir social et culturel, qui retarde, maintient ou accélère le rythme du changement.

Bibliographie

GOLDMAN Irving
1970 *Ancient Polynesian Society*. Chicago & London: University of Chicago Press.

HIROA Te Rangi [Sir Peter Buck]
1966 *The Coming of the Maori*. Wellington: Whitcombe & Tombs.

KAEPPLER Adrienne L.
1985 «Hawaian art and society». *In:* Antony Hooper & Judith Huntsman (eds.), *Transformations of Polynesian Culture*. Auckland: Polynesian Society, p. 105-31.

LEACH Edmund
1984 «Oceans of opportunity?». *In: Formal Proceedings: XV Pacific Science Congress, Dundein 1983*. Dundein: Royal Society of New Zealand, p. 97-103.

McLEAN Mervyn & Margaret ORBELL
1979 *Traditional Songs of the Maori*. Auckland: Auckland University Press & Oxford University Press.

MERRIAN Alan P.
1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

MOYLE Richard M.
1988 *Traditional Samoan Music*. Auckland: Auckland University Press.

ROBERTS Helen P.
1926 *Ancien Hawaiian Music*. Honolulu: Bishop Museum (Bulletin 29).

SAHLINS Marshall
1985 «Hierarchy and humanity in Polynesia». *In:* Antony Hooper & Judith Huntsman (eds.) *Transformations of Polynesian Culture*. Auckland: Polynesian Society, p. 195-217.

TAMBOURS ET POUVOIRS AU TIBESTI (Tchad)

Monique Brandily

Les tambours du Tibesti sont de trois types nommés respectivement *kwelli*, *nang'ara* et *kidi*. Ils appartiennent à deux catégories bien distinctes qui se différencient par la facture, la technique de jeu, la fonction et, plus encore, par le statut de ceux qui sont, ou ne sont pas, admis à les frapper. Il en résulte, bien évidemment, des différences importantes dans le domaine de la relation avec les divers genres de pouvoirs, qu'ils soient affichés ou occultes.

Le *kwelli* et le *nang'ara* constituent l'une des catégories, le *kidi* l'autre. On précisera chaque fois ce que l'on peut entendre par «pouvoir», terme équivoque s'il en est puisque le concept qu'il recouvre varie avec les caractéristiques des institutions au sein desquelles il se concrétise. Sans entrer dans le détail, compte tenu de la place impartie, trois aspects seront retenus ici: le pouvoir sur les tambours et la façon dont il s'exprime; le signe de pouvoir exercé ou subi que constitue le jeu des tambours; enfin les pouvoirs d'ordre divers qui sont reconnus aux tambours eux-mêmes lorsqu'ils résonnent.

Quelques informations sur les grands traits de la société du Tibesti sont un préalable indispensable à la compréhension du rôle qu'y jouent les instruments en question. Le massif du Tibesti, situé à l'extrême nord du Tchad dans le Sahara oriental, est peuplé par les Teda, «nomades noirs du Sahara» ainsi que les définit Jean Chapelle (1957, rééd. 1982). Plus connus sous le nom de Toubou, ils sont islamisés mais ont conservé des institutions originales qui les distinguent des populations environnantes, en particuliers de celles qui sont de culture arabe. On n'en retiendra, bien entendu, que les traits qui sont directement en relation avec notre sujet. La société est divisée en trois strates endogames: les Teda proprement dits, au sommet de la hiérarchie; les *kamaja*, qui ont des ancêtres captifs, proches ou lointains, mais dont certains sont là depuis un grand nombre de générations et sont totalement intégrés culturellement; enfin les forgerons, *duudé*. L'appartenance à l'un ou à l'autre de ces groupes est déterminante pour accéder au jeu des différents tambours dont on donnera une description succinte.

Fig. 1: Préparatifs et taille des baguettes avant le jeu des tambours *nang'ara* et *kwelli*.
Photo: M.-Y Brandily.

Le *kwelli*

C'est un petit tambour à deux membranes dont la hauteur moyenne est d'environ trente centimètres. La caisse de résonance est creusée dans une bille de bois dont on a enlevé l'écorce et dont l'une des extrémités est taillée de telle façon que l'ensemble prenne une forme ovoïde. L'un des orifices est donc sensiblement plus petit que l'autre. Les membranes qui recouvrent ces orifices, en peau de chameau séchée, sont fixées par laçage. En position de jeu, le tambour est accroché ou posé verticalement, la membrane la plus petite en bas; seule la plus grande, placée au dessus, est frappée au moyen de baguettes droites utilisées fraîchement coupées afin qu'elles conservent une certaine souplesse. Le corps de résonance, dans lequel on perce un trou au fer rougi au feu, est le plus souvent en bois d'acacia mâle.

Le *nang'ara*

Sa facture générale est identique à celle du *kwelli*, dont il ne diffère que par ses dimensions qui sont environ le double. Pour en jouer, on le suspend également à un piquet fourchu ou on le place sur une selle de chameau ou encore on le pose simplement sur le sol en ayant soin de le placer en porte-à-faux sur un caillou pour que la membrane inférieure puisse vibrer par sympathie en cours de jeu.

Le *kidi*

Il est très différent des précédents bien qu'il s'agisse également d'un tambour à deux peaux. Il se joue porté en bandoulière et sa caisse est creusée dans un bois beaucoup plus léger que l'acacia, généralement du bois d'euphorbe. La forme de cette caisse, plus allongée que celles du *nang'ara* et du *kwelli*, est cylindrique sur les deux tiers de sa longueur et tronconique sur le dernier tiers. Là encore, on dispose donc de deux membranes de dimensions inégales. Elles sont en peau de chèvre ou de gazelle, sensiblement moins épaisse que la peau de chameau et elles sont toutes deux frappées à mains nues. On y applique des pastilles de goudron plus ou moins épaisses pour obtenir la sonorité souhaitée.

Le *kidi* est joué exclusivement par les forgerons dont il accompagne le chant; il constitue l'une des marques les plus visibles de leur condition. Aucun homme n'appartenant pas à leur caste n'aurait l'idée de chanter au village, pas plus que de jouer du *kidi.* Ces deux activités étant le signe d'une situation de dépendance par rapport au groupe dominant dans son ensemble et, à plus forte raison, par rapport à ceux qui y sont investis d'une autorité à un degré quelconque.

En contrepartie, il faut remarquer que la maîtrise de la fabrication du kidi, de son jeu et de la musique qui lui est liée confère aux forgerons des pouvoirs d'un autre ordre. L'un d'eux s'exerce sur le psychisme de ses auditeurs qui sont valorisés, confortés et, en quelque sorte, fortifiés par les louanges adressées publiquement à eux-mêmes ou à leur famille. Etre le sujet de louanges proférées en chantant et solennisées par le frappement d'un tambour est aussi, indirectement, l'affirmation de la situation prééminente du louangé, et cela en présence des femmes, attentives aux paroles du musicien qu'elles enserrent dans leur cercle dansant. Un autre pouvoir ressortit au domaine social *stricto sensu.* En effet, si, contrairement à ce que l'on observe dans certaines ethnies des régions voisines, le forgeron du Tibesti ne se permet pas la moquerie envers ceux qui manifestent trop de ladrerie à son égard, en revanche, le fait de passer sous silence ou de chanter très brièvement sur telle ou telle personne revient à faire passer le même message clairement, encore qu'il reste du domaine du non-dit.

Le statut et le rôle du *nang'ara* et du *kwelli* apparaissent infiniment plus complexes, ce qui s'explique par le fait qu'ils sont beaucoup plus étroitement liés au fonctionnement de la société traditionnelle.

Ces deux tambours, à l'inverse du *kidi*, sont volontiers frappés par les hommes appartenant à la caste placée au niveau supérieur de la hiérarchie sociale. Leur jeu est soumis à une réglementation strictement observée. Il est réservé aux hommes socialement adultes tandis qu'il est interdit aussi bien aux femmes qu'aux garçons non encore circoncis (cette opération marquant l'entrée dans l'âge socialement considéré comme adulte, quel que soit l'âge biologique).

Les jeunes garçons non circoncis s'exercent à maîtriser les rythmes qu'ils exécuteront plus tard sur les tambours en frappant sur une grosse branche dont ils ont détaché et soulevé une partie de l'écorce. L'instrument ainsi réalisé ne doit pas être identifié à une cithare sur bâton, comme sa facture pourrait y inciter, car sa fonction et son utilisation le désignent sans ambiguïté comme le simple substitut du grand tambour et du *kwelli*.

Du fait même de leur insertion institutionnelle, l'usage de ces tambours s'est modifié quelque peu en raison des changements intervenus au cours de l'histoire récente, soit celle qui coïncide avec la période coloniale, qui a apporté un certain assouplissement de la stratification sociale et de ses marques sans jamais la supprimer. Cette période, rappelons-le, a été particulièrement brève dans cette partie du Tchad. Le Tibesti, toujours resté sous administration militaire, n'a connu le poids de garnisons permanentes (peu nombreuses et composées d'effectifs restreints) qu'à partir de 1932 hormis un bref épisode interrompu par la Première Guerre mondiale. Les anciennes manières de vivre se sont donc maintenues jusqu'à une époque proche de la nôtre, et le souvenir en est resté très présent. C'est le cas, notamment, pour les expéditions guerrières destinées à se procurer du bétail et des captifs, et dans la conduite desquelles le tambour *kwelli* jouait un rôle important et double. En effet, le chef de l'expédition le fixait à la selle de son chameau et le frappait pour indiquer à ses compagnons, par exemple, le moment de se mettre en route ou de se replier; le *kwelli* avait donc à la fois une fonction de marqueur, puisque seul le chef en disposait, et d'instrument de communication. Il assumait ce dernier rôle dans d'autres circonstances également; dans les villages, si quelque information importante devait être transmise à l'ensemble des habitants, on frappait le *kwelli* pour les rassembler. Mise à part son utilisation en déplacement, il peut être remplacé par le *nang'ara*. Ce dernier, cependant, a une fonction qui lui est propre et qui est très directement liée au pouvoir traditionnel, au sens banal du terme.

Lors de l'investiture d'un nouveau *derdé* (ainsi nomme-t-on le chef traditionnel de l'ensemble du Tibesti), l'un des premiers actes accomplis quand commence la préparation de la cérémonie est la fabrication d'un tambour *nang'ara* neuf. Le rôle de ce dernier est essentiel dans la mesure où, après la déclaration d'acceptation du pouvoir, l'impétrant n'en est réputé effectivement investi qu'à l'instant où retentit le troisième coup frappé sur le nouveau tambour par l'intéressé lui-même. Cette frappe se fait au moyen d'une seule baguette tenue dans la main droite. Elle est a-musicale.

A l'inverse, quand le soir est venu, commence la fête autour du même tambour qui, cette fois, est frappé musicalement par deux jeunes hommes

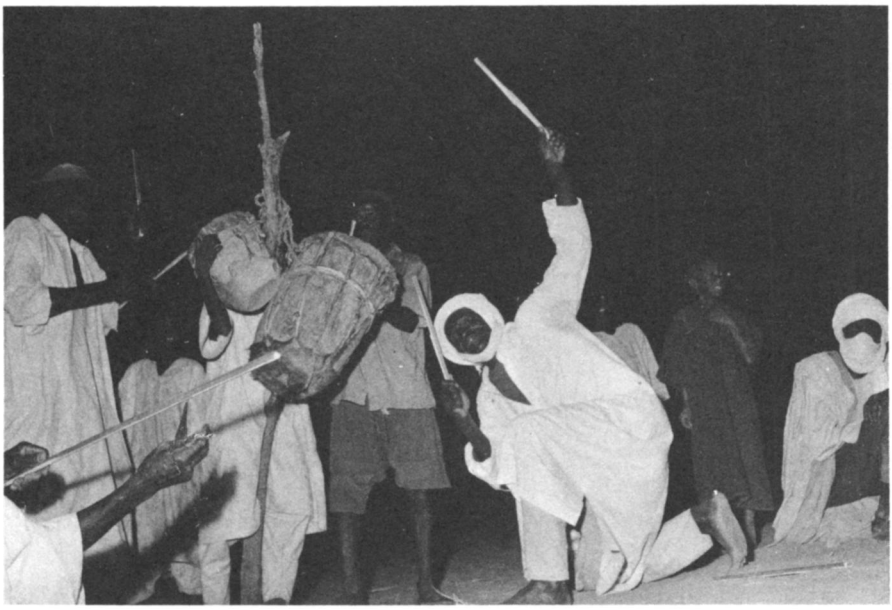


Fig. 2: Quand on frappe le rythme *digidèl* sur les tambours *nang'ara* et *kwelli* couplés, l'un des trois tambourinaires se livre à une gesticulation inhabituelle chez les Teda, hormis cette circonstance. Photo: M.-Y Brandily.

ensemble dont chacun utilise deux baguettes tandis que les jeunes filles, sur le rythme ainsi réalisé, chantent les louanges des hommes de leurs familles respectives.

Certaines batteries, désignées par une onomatopée: *digidèl* nécessitent la participation de trois tambourinaires. Dans ce cas, les deux tambours *nang'ara* et *kwelli* sont placés côte à côte. Deux des tambourinaires frappent le *nang'ara* tandis que le troisième frappe le *kwelli.* Cette batterie, jugée plus ancienne, était celle qui célébrait les retours d'expédition avant la «paix coloniale».

Quant à la frappe à une seule baguette, destinée à marquer irréversiblement le moment précis auquel une parole solennelle prend effet, elle intervient encore quand il y a eu meurtre. Si la famille de la victime, à la suite de longues tractations, a accepté de renoncer à exercer son droit ou, plus exactement, son devoir de vengeance à l'encontre du meurtrier lui-même ou, à défaut, de l'un de ses proches, on procède à la remise de la compensation: *gueregué*, le prix du sang. Il s'agit généralement de chameaux pour la fourniture desquels toute la famille s'est cotisée. Lorsque l'opération est terminée, en présence du *derdé*, on frappe le tambour pour marquer l'instant à partir duquel l'obligation et le droit de vengeance sont éteints.

Ces exemples illustrent conjointement deux des aspects que nous nous proposions de souligner. D'une part le tambour comme signe du pouvoir ou, pour mieux dire, de l'autorité du *derdé* (dont le rôle est celui d'un arbitre plutôt que

d'un chef autocratique) et, d'autre part, le pouvoir du tambour lui-même qui donne à la parole force de loi lorsqu'il a résonné. Cette dernière précision n'est pas superflue dans la mesure où, ailleurs, certains instruments de musique sont porteurs de signification en eux-mêmes, indépendamment du son qu'ils sont aptes à produire. En la matière, il semble que le degré extrême soit atteint par certains des tambours royaux du Rwanda dits «tambours dynastiques» *ingabé*. Ils étaient la représentation du pouvoir royal mais n'étaient jamais joués (Gansemans 1988: 185).

Au Tibesti, comme on l'a vu, le pouvoir des tambours s'exprime de façon sonore mais selon une modalité qui exclut toute confusion entre ces sons efficients et ceux qui appartiennent au domaine musical en coordination avec le chant féminin.

Encore convient-il de souligner que ces deux rôles ne sont pas aussi différents l'un de l'autre qu'une vue ethnocentriste occidentale pourrait le donner à penser. En effet, rappelons que, jusqu'à une époque récente, les principales occasions de fête, donc de réunions de musique et de danse autour des tambours, étaient les retours d'expéditions, sources d'enrichissement majeures, et que le chant des femmes y célébrait la valeur des hommes. Leurs actes de bravoure étaient donc proclamés publiquement et la frappe du tambour, là aussi, donnait à ces paroles une solennité et un statut qui les intégraient dans la tradition orale, c'est-à-dire dans le patrimoine social. Même depuis que ce genre d'expéditions n'est plus pratiqué, la fonction correspondante du tambour n'a pas entièrement disparu puisque le thème le plus habituel des chants féminins reste la louange des hommes et l'énumération de leurs qualités et de leurs richesses, ces richesses qui, ne l'oublions pas, étaient avant tout le signe immédiatement perceptible des qualités viriles nécessaires pour les acquérir à la pointe de la sagaie.

Il ressort de tout cela que la frappe musicale, tout comme la frappe a-musicale de l'instrument, est en relation de coordination avec la parole chantée dans un cas, parlée (ou criée) dans l'autre et témoigne du pouvoir qu'a le tambour de donner aux paroles qu'il soutient une portée sociale qui opère immédiatement la distinction entre elles et la parole du domaine privé ou de l'intimité.

Il est intéressant d'observer qu'il existe également une opposition entre les émissions vocales utilisées suivant qu'il s'agit de l'une ou l'autre catégorie de paroles. Qu'elles soient chantées (par les femmes) ou parlées-criées (par les hommes), les paroles «tambourisées» sont émises à voix forte alors que la bienséance, dans cette société, exige que l'on parle à voix plutôt confidentielle ou même que l'on s'abstienne de parler, notamment lorsqu'on est dans un lieu public dans les circonstances de la vie quotidienne.

S'il semble admis que le pouvoir du tambour est apparenté au pouvoir de la parole et que les deux, en étroite association, doivent converger pour atteindre une pleine efficacité, à l'inverse, l'idée que l'on puisse réaliser un langage intelligible avec les tambours semble farfelue dans la mesure où ce sont les instruments à cordes, ceux qui sont capables de dessiner des mélodies, qui sont jugés aptes à exprimer des messages équivalents à ceux de la parole chantée.

Il reste à donner quelques indications sur ceux qui détiennent un pouvoir sur les tambours et la façon dont cela s'exprime. Dans une société comme celle du Tibesti où l'individualisme est très valorisé, la notion de pouvoir autoritaire semble tout à fait irrecevable à l'ensemble de la population, et la disposition des tambours n'échappe pas à cette manière de voir.

Pour apprécier le pouvoir exercé sur les instruments, on peut retenir trois critères: la garde, l'appropriation et l'usage.

Pour aller d'abord au plus simple, disons que la garde n'est pas réglementée. La charge peut en être confiée à quiconque accepte cette responsabilité, y compris à quelqu'un qui ne serait pas admis à frapper ces tambours, notamment une femme. J'en ai observé des exemples concrets. Comme on le sait, cette possibilité est loin d'être universelle.

En ce qui concerne l'appropriation, tout ce qui va être dit du *nang'ara* s'applique au *kwelli*, hormis le cas particulier du *nang'ara* du *derdé* sur lequel on va revenir. En effet, à la différence de ce qui a souvent été décrit ailleurs, la possession du *nang'ara* n'est pas l'apanage exclusif du *derdé*. Presque chaque village a son tambour; je dis «presque» car il arrive que l'un d'eux soit abîmé et que l'on n'ait pas le temps de le remettre en état, auquel cas rien n'empêche d'emprunter celui d'un village voisin. C'est la population du village dans son ensemble qui en est propriétaire. Quand on décide d'en construire un neuf, la décision et la recherche du bois adéquat sont collectives; l'exécution en est confiée à un homme jugé habile et le fait que ce soit un descendant de captif n'y fait pas obstacle. Il en sera de même lorsqu'il deviendra nécessaire d'en changer les membranes.

L'appropriation du *nang'ara* et du *kwelli* est donc de type collectif, la collectivité concernée reposant non sur la consanguinité ou le clan, mais sur l'implantation territoriale. Cela ne laisse pas de surprendre de la part d'une population classée parmi les nomades. Il faut dire que les règles très strictes prohibant les mariages consanguins jusqu'au quatrième degré obligent le plus souvent les jeunes hommes à prendre épouse loin de leur entourage de naissance. C'est la cause d'un brassage de population en fonction duquel la relation de voisinage, qui crée des intérêts communs dans la vie de tous les jours, prend une importance pratique considérable.

Ceci explique le statut singulier du tambour du *derdé*: ce dernier étant le représentant du peuple de la totalité du Tibesti, son tambour se trouve également rattaché à l'ensemble de ce territoire à travers lequel on est souvent amené à le transporter et où il est partout efficace.

On perçoit immédiatement la différence majeure entre cet aspect institutionnel et les tambours et timbales régalia que l'on trouve un peu partout dans le monde islamisé (Schaeffner 1952) et, singulièrement, chez des populations proches de celles du Tibesti: Kanem, Bornou, Ouadaï où, pour les sultans Zaghawa «s'en laisser déposséder équivalait à perdre son titre» (Tubiana 1964: 36). On a déjà mentionné plus haut les tambours dynastiques des anciens souverains du Rwanda qui, s'ils étaient pris par l'ennemi, signifiaient la victoire de celui-ci. Il en allait de même, sauf erreur de ma part, pour les souverains du

Burundi. L'Islam a, sans doute, privilégié certains types instrumentaux, mais le rôle régalien attribué à des instruments de musique dépasse largement les limites de l'expansion islamique.

Enfin, si l'on considère le pouvoir de frapper le *nang'ara* et le *kwelli*, il faut distinguer selon qu'il s'agit d'en faire un usage musical ou de mettre en jeu la fonction exclusivement ratificatrice dont le *nang'ara* en particulier est investi pour entériner et solenniser une parole efficace.

Pour l'usage musical, hormis l'obligation déjà signalée d'être un homme socialement adulte (*i.e.* déjà circoncis), l'accès au jeu des tambours est réputé libre. Tous les jeunes hommes sont valorisés s'ils sont bons tambourinaires. Bien souvent, on voit des jeunes appartenant à la catégorie des *kamaja* qui y excellent et sont appréciés dans ce rôle, animant la réunion en rendant plus vibrant le chant des jeunes filles, toutes catégories confondues chez elles également.

Il faut cependant ajouter que, si le principe du libre accès aux tambours pour tous les hommes adultes m'a été maintes fois confirmé verbalement, dans la pratique je n'ai jamais vu un forgeron frapper un *nang'ara* ou un *kwelli*. Rappelons que le jeu de ces deux instruments est une activité qui ne saurait en aucun cas comporter un aspect vénal. Cela constitue une différence majeure avec le jeu du *kidi*, réservé aux forgerons, largement rémunéré. De ce point de vue, il est évidemment plus intéressant pour eux de consacrer leurs soirées à cette activité lucrative. On peut cependant se demander s'il ne s'y ajoute pas quelque inhibition d'un autre ordre, explicable historiquement mais qui reste inexprimée.

Au quotidien, dans la région de Bardaï au centre du massif, quand le Tibesti était encore administré par les Français et encore après leur départ, les réunions de danse autour des forgerons se tenaient dans le village de Youyour, proche des bâtiments administratifs, et les membres de la garnison aussi bien que les visiteurs occasionnels y assistaient souvent.

Dans le même temps les Teda organisaient des réunions de musique et de danse *abi* entre eux, dans un village voisin (souvent, à cette époque, à Armachibé distant de deux à trois kilomètres du centre de Bardaï). Ils frappaient le *nang'ara*, seul ou jumelé avec le *kwelli*, accompagnant le chant et la danse des jeunes filles.

Une telle répartition géographique illustrait et accentuait, s'il en était besoin, la différence de statut qui sépare les deux catégories de tambours et cela d'autant plus que, dans un cas, ce sont les jeunes filles qui chantent tandis que dans l'autre, c'est le joueur de tambour *kidi* lui-même. Or, ce comportement serait parfaitement honteux pour tout homme autre que le forgeron.

Si, comme on vient de le voir, le clivage est net entre le *kidi* d'une part et, de l'autre, le *nang'ara* et le *kwelli* dans leurs usages respectifs d'ordre musical, il va sans dire que, lorsqu'on considère la fonction, propre au *nang'ara* du *derdé*, de confirmer en la rendant irréversible une déclaration vitale pour la collectivité, l'écart est tel que l'on s'attendrait à voir utiliser un autre instrument. Pour les Teda, cependant, il semble que la façon de le faire sonner et les

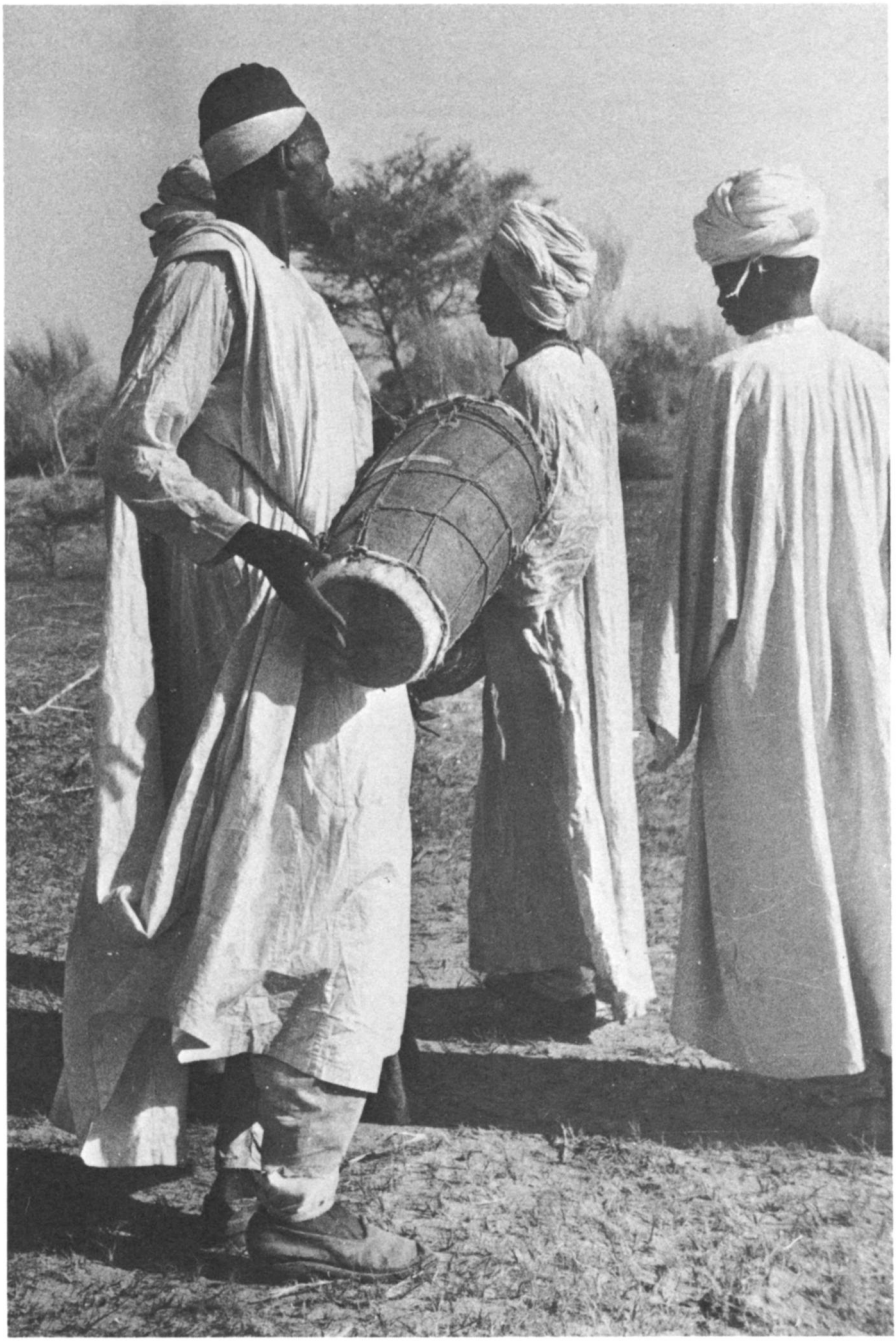


Fig. 3: Le tambour de forgeron *kidi* en cours de jeu. On voit la pastille de goudron appliquée sur la partie centrale de la peau. Photo: M.-Y Brandily.

circonstances d'utilisation autant que le statut de la personne habilitée à le frapper soient des éléments jugés largement suffisants pour différencier les deux fonctions sans aucun risque de confusion.

En guise de conclusion aux quelques remarques qui précèdent et qui sont loin d'épuiser le sujet, on ajoutera simplement deux observations.

La première est que l'on y trouve la confirmation qu'un rôle social tout à fait important peut se voir assumé par des instruments qui, au premier regard, ne semblent pas faire l'objet d'une vénération particulière et sont d'une facture éventuellement rustique.

La seconde est pour souligner la pluralité des formes que les sociétés humaines ont élaborées pour exprimer la charge symbolique confiée par elles à divers objets sonores, épuisant, semble-t-il, tous les cas de figure: l'objet indépendamment du son qu'il peut produire, la forme, le matériau, les ornements, les couleurs ou encore le son seul d'un objet qui reste caché à la vue, comme c'est le cas de nombreuses sociétés initiatiques.

Le trait commun pertinent étant la faculté de bruire qui en fait un objet «à part» puisqu'il possède l'un des attributs du vivant qui est de disposer d'une voix.

Bibliographie

BRANDILY Monique
1974 *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti.* Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC).
1981 «Tibesti, l'intronisation du Derdé» *Balafon* 51: 12-21.
1988 «Les inégalités dans la société du Tibesti» *In:* Catherine Barouin, éd. *Gens du roc et du sable – les Toubous.* Paris: Presses du CNRS.

CHAPELLE Jean
1982 *Nomades noirs du Sahara.* Paris: L'Harmattan. [Rééd. de l'ouvrage de 1957, Paris: Plon].

GANSEMANS Jos
1988 *Les instruments de musique du Rwanda.* Tervuren: MRAC.

SCHAEFFNER André
1952 «Timbales et longues trompettes» Bulletin de l'IFAN 14 (4): 466-89.

TUBIANA M.-J.
1964 *Survivances préislamiques en pays Zaghawa.* Paris: Institut d'ethnologie.

LE GRIOT ET LE POUVOIR
Une relation ambiguë

Vincent Zanetti

En Afrique de l'Ouest, qui dit griot dit forcément tradition orale, et surtout pouvoir de la parole. Dans la société mandingue, le griot (*djéli*) est en effet l'artisan du verbe, au même titre que le forgeron (*numun*), qui est celui du métal: comme lui, il est *nyamakala* (artisan, homme de caste). Instrument de prestige des puissants, arbitre des conflits sociaux, il peut être généalogiste, voire même *doma*, c'est-à-dire traditionaliste, détenteur des légendes et des mythes. Musicien, il a longtemps gardé le monopole du jeu des instruments mélodiques, seuls quelques tambours pouvant être battus par des non-griots. Il est le chantre, le héraut de la société mandingue, et par la même son influence sur ladite société apparaît évidente. Dès lors, parler de musique et de pouvoir à propos des griots, c'est d'abord évoquer le pouvoir *du* griot à travers sa musique, un pouvoir exercé sur ceux qui l'écoutent, c'est-à-dire toute la société mandingue, à des degrés différents selon les échelons de la hiérarchie sociale.

Pourtant, la relation n'est pas si simple. Tout influent qu'il soit, le griot subit lui-même des pression externes, consciemment ou non. Elles peuvent être d'ordre matériel, le griot s'attachant le plus souvent à un *horon* (noble) dont il chantera les louanges, mais qui risquera parfois d'influencer à son tour le répertoire de son griot, en fonction de ses propres caprices; or les griots ne sont pas toujours intègres. Pressions idéologiques également, qui touchent plus profondément le contenu même de la tradition: le contexte politique de ces dernières décennies ne s'y prête hélas que trop bien. Et finalement, ces pressions d'un autre ordre, mais non moins puissantes et dangereuses: les modes, l'attrait de l'Occident européen ou américain dont elles sont un trait caractéristique, l'appât du gain à l'étranger... Ces phénomènes bien réels, que l'on ressent très fort en Afrique occidentale, m'incitent à parler d'un autre pouvoir, d'autres pouvoirs même, exercés cette fois *sur* le griot.

Le pouvoir du griot

Il ne m'appartient pas de donner ici une définition du griot. Il me suffit de rappeler sa présence dans toute la zone d'expansion mandingue, du Sénégal au Burkina Faso, en passant par la plupart des pays de l'Afrique de l'Ouest subsaharienne. Pour le reste, je me contenterai de reprendre la célèbre introduction de D.T. Niane:

> «Je suis griot. C'est moi Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli Kedian Kouyaté, maître dans l'art de parler. Depuis des temps immémoriaux, les Kouyaté sont au service des princes Keita du Manding: nous sommes les sacs à paroles, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'art de parler n'a pas de secret pour nous; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations.
> [...] Je connais la liste de tous les souverains qui se sont succédés au trône du Manding. Je sais comment les hommes noirs se sont divisés en tribus, car mon père m'a légué tout son savoir: je sais pourquoi tel s'appelle Kamara, tel Keita, tel autre Sidibé ou Traoré; tout nom a un sens, une signification secrète.
> J'ai enseigné à des rois l'Histoire de leurs ancêtres afin que la vie des Anciens leur serve d'exemple, car le monde est vieux, mais l'avenir sort du passé.
> Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge; c'est la parole de mon père; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue; les griots de roi ignorent le mensonge. Quand une querelle éclate entre tribus, c'est nous qui tranchons le différend car nous sommes les dépositaires des serments que les Ancêtres ont prêtés.» (Niane 1960: 9, 10).

Djeli Mamadou Kouyaté est un griot traditionaliste malinké, du village de Djeliba Koro, en Guinée. Mais ses paroles pourraient aussi bien venir de n'importe quel autre grand griot bambara ou mandinka, malien, sénégalais ou autre, tant elles expriment la fonction même du griot. Nous le trouvons ici détenteur du savoir traditionnel, généalogiste, historien, conseiller des puissants, médiateur et arbitre. Certes, tous les griots ne parviennent pas à un tel degré de savoir et de sagesse, loin de là! Amadou Hampaté Ba, doyen des historiens et anthropologues africains, les divise d'ailleurs en trois catégories (Hampaté Ba 1980: 214-215), respectant la classification traditionnelle des *nyamakala*-artisans du Mandé:

> «– Les griots *musiciens*, qui jouent de tous les instruments (monocorde, guitare, cora, tam-tam, etc.). Souvent merveilleux chanteurs, ils sont conservateurs et transmetteurs des musiques anciennes en même temps que compositeurs;

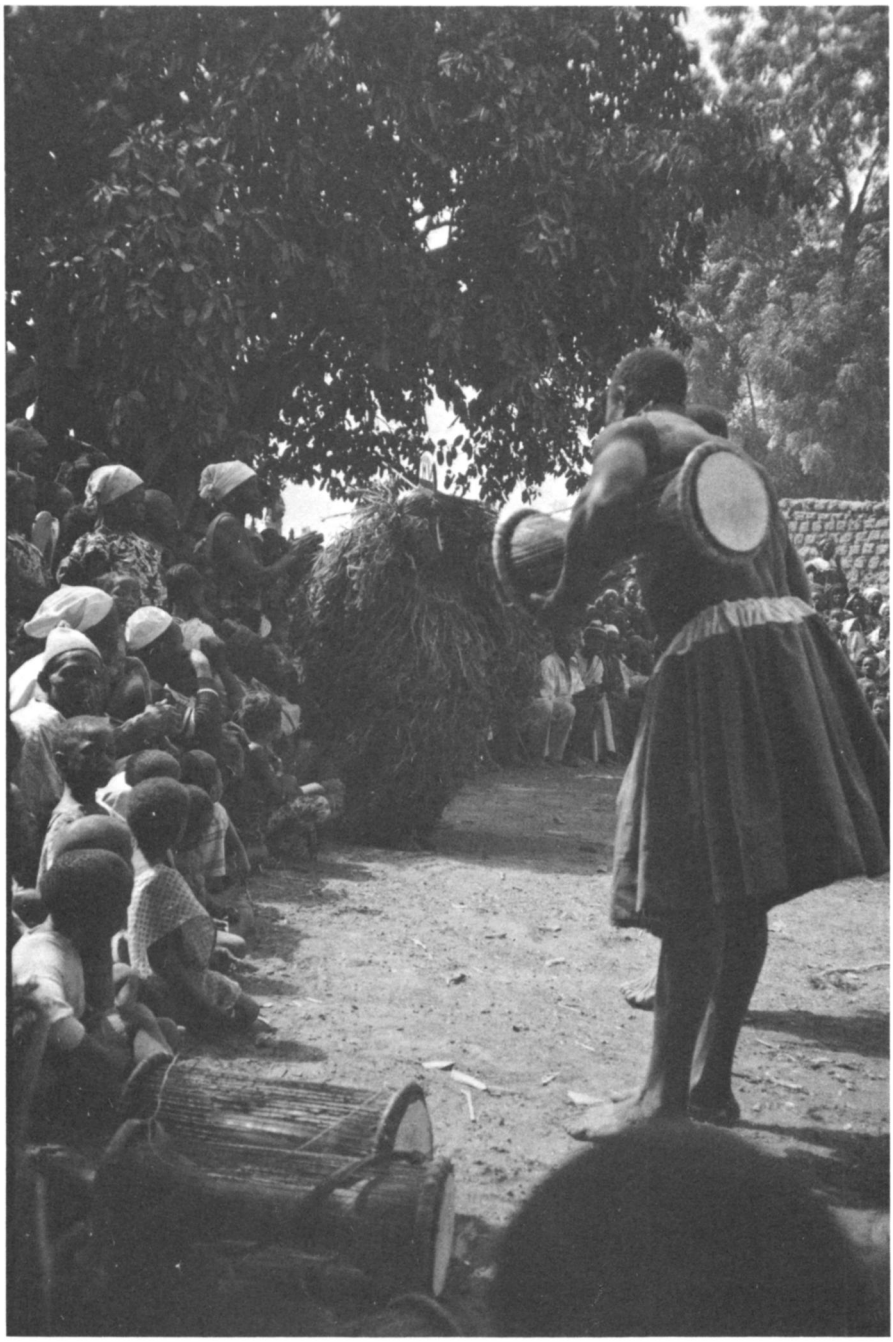


Fig. 1: Griot joueur de tambour d'aisselle à Bobo Dioulasso (Burkina Faso).
Photo: Astrid Sangaré-Stierlin.

- les griots "*ambassadeurs*" et courtisans, chargés de s'entremettre entre les grandes familles lorsqu'il existe des différends. Ils sont toujours attachés à une famille royale ou noble, parfois à une seule personne;
- les griots *généalogistes*, historiens ou poètes (ou les trois à la fois) qui sont aussi généralement conteurs et grands voyageurs, et pas forcément attachés à une famille.

[...] La société africaine étant fondamentalement fondée sur le dialogue entre les individus et la palabre entre communautés ou ethnies, les *diéli*, ou griots, sont les agents actifs et naturels de ces palabres. Autorisés à avoir "deux langues dans leur bouche", ils peuvent éventuellement se dédire sans qu'on leur en tienne rigueur, ce que ne pourrait faire un noble à qui il n'est pas permis de revenir inopinément sur sa parole ou sur une décision. Il arrive même aux griots d'endosser une faute qu'ils n'ont pas commise afin de redresser une situation ou de sauver la face des nobles.»

Maîtres de l'art de parler, artisans de la parole, les *djéli* sont les grands porteurs des nouvelles, les entremetteurs désignés pour les affaires comme pour les démarches matrimoniales; ils peuvent à leur gré aviver ou atténuer les conflits sociaux.

Or le plus souvent, le griot accompagne sa démarche de musique. Son rôle ne consiste-t-il d'ailleurs pas à charmer son auditoire, que ce soit par souci didactique, afin d'agrémenter les récits toujours prolongés des épopées passées, ou stratégique, pour mieux convaincre? Le griot qui évoque le riche passé du Mandé, de même que l'entremetteur et l'arbitre, tous accompagnent leurs chants au *n'goni*, à la *cora*, au *balafon* ou à la guitare.

Le fait de jouer d'un instrument apparaît donc comme une «fonction secondaire» propre à tout griot, l'instrument de musique donnant plus de poids à sa fonction sociale première: celle d'intermédaire, de par la parole qui est son domaine réservé. La musique intervient comme support du message, ou mieux encore, comme l'assaisonnement indispensable qui donne encore plus de valeur à un chant déjà prestigieux. Et de fait, plus le griot est virtuose, plus grande sera son influence sur son auditoire. Le *horon* reste toujours sensible aux qualités musicales de son griot, au timbre de sa voix, aux sonorités de son instrument. Je ne prendrai à ce propos qu'un exemple, celui de la rencontre de Fassèkè Kouyaté, griot de Sundjata Keita et ancêtre de tous les Kouyaté, avec Soumaworo Kante, le roi sorcier de Sosso:

«Bref, quand Bala Fassèkè arriva dans la cour de Sosso, Soumaworo se trouvait en brousse; il prit le grand balafon du Sosso, le coucha, puis se mit à en jouer avec une virtuosité peu commune. Le son parvint aux oreilles de son propriétaire qui s'écria: "Est-ce une personne ou un génie qui joue de mon balafon?" Il se transforma aussitôt en tourbillon et regagna sa maison. C'est sous forme de tourbillon que Soumaworo revint chez lui et, posant un pied sur le seuil de la porte et l'autre près du balafon, demanda: "Un génie

ou une personne? Ah! ce n'est pas la voix d'un génie, mais bien celle d'un homme. Qui es-tu donc? – Je suis Fassèkè Kwâté. – Et d'où viens-tu? – Je viens de Dakadjalan t'apporter un message des gens du Manden. – Ah! ainsi donc, tu es un virtuose du balafon! C'est seulement maintenant que je réalise qu'il n'est pas convenable qu'un homme joue ses propres louanges sur un balafon. Et comme ton nom est Fassèkè, je vais te trancher les deux tandons d'Achille afin que tu demeures pour de bon auprès de mon balafon; ainsi, on t'appellera Bala-Fo-Fassèkè Kwâté, 'Fassèkè Kwâté, le joueur de balafon'"» (Cissé & Kamissoko 1988: 165).

Si Soumaworo Kante n'accède pas à la requête de Bala Jassèkè, qui consistait à demander la paix avec le Sosso, il n'en tombe pas moins sous le charme de la musique du griot, au point de se l'approprier par la force. Et si l'on en croit la tradition de Krina, évoquée par le grand griot malinké Wa Kamissoko, c'est ce fait qui pousse Sundjata Keita à déclarer la guerre: il s'agit pour lui de récupérer son griot, tant les torts imposés à celui-ci le touchent personnellement. Quant au rôle du balafon dans cette histoire, il suffit de rappeler qu'il portait (et porte encore!) le titre de son propriétaire: «*Sosso kèmoko*», «le patriarche du Sosso», et qu'il se trouve depuis 1975 sous la garde du patriarche des griots Kouyaté de Njafassola en République de Guinée (Cissé & Kamissoko 1988: 129). Cela montre bien la valeur sacrée de l'instrument et son importance aux yeux des griots. C'est en effet de l'instrument que naît la musique, et c'est la musique qui porte la parole. En ce sens, on peut sans exagérer parler du pouvoir de la musique dans la société mandingue.

On pourrait évoquer encore ces riches *horon* rivalisant de générosité pour leurs griots, prêts à dépenser des fortunes en cadeaux, tant il est vrai «qu'il est si agréable de s'entendre louanger par un autre»!

Pressions externes

Si, comme le dit si bien la fable, tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute, il n'en reste pas moins lui-même lié à certaines conditions, à un certain contexte, qui peuvent influencer, parfois même sans qu'il en prenne conscience, son style oratoire, voire même la substance de son propos.

La première pression que subit le griot relève de sa place dans la société: homme de caste, il lie le plus souvent son destin à celui d'une famille *horon*, conférant ainsi à son statut honneur et stabilité. Il en devient alors le porte-parole lors des cérémonies, le conseiller de tous les instants. Mais de par son rôle, il demeure d'une certaine manière soumis aux désirs de celui ou ceux à qui il s'attache. Soucieux de garder sa place, et connaissant les goûts des *horon*, il s'adaptera à leurs exigences musicales lorsque se font sentir des influences externes et des apports culturels nouveaux. Ce phénomène touche aussi bien le répertoire que le choix des instruments: ainsi, par exemple, l'usage de plus en

plus répandu de la guitare, s'il trouve son origine dans les possibilités nouvelles et l'exceptionnelle capacité d'adaptation de cet instrument, n'en est cependant pas moins lié à une mode musicale et à l'attrait de la modernité. Le griot guitariste, à un moment donné, s'est vu mieux placé à la fois pour aborder un répertoire plus vaste et pour séduire son auditoire. Et de plus en plus, celui-ci l'a poussé à prendre ce nouvel instrument. Le choix a donc été conditionné, dans une certaine mesure en tout cas. Mais nous reviendrons plus loin sur le problème des modes.

Il est en effet un autre type de pression: celle des idéologies, qu'elles soient progressistes ou conservatrices. Ainsi, l'accès à l'indépendance et la restructuration des États africains ont influencé, et influencent encore, toutes les cultures traditionnelles, bouleversant parfois leur mode de transmission.

Voici, à titre d'exemple et d'illustration, un texte trouvé au dos d'un disque spécialement édité en 1961 pour le troisième anniversaire de la proclamation de l'indépendance de la République de Guinée, et présentant pour la première fois l'Ensemble Instrumental Africain de la Radiodiffusion Nationale:

> «L'idée de sa création en fut lancée pour la première fois par Son Excellence Sékou Touré, Président de la République de Guinée, lors de la Conférence Nationale du Parti Démocratique de Guinée, à Kissidougou, en novembre 1960.
> Composé des meilleurs artistes de la République, l'orchestre de la Radiodiffusion Nationale a l'avantage de réunir des hommes issus des grandes régions naturelles de notre pays.
> Ces artistes autrefois communément appelés griots, sont unis par le souci d'une même recherche: rénover, adapter et stabiliser les vieux airs africains, créer des nouveaux chants à la mesure des besoins d'une révolution dynamique, interpréter les meilleurs airs de la Nation, étudier rationnellement notre musique et les instruments africains et, sur cette base, fabriquer de nouveaux instruments»[1].

Le disque est tiré d'une série au titre significatif: «Sons nouveaux d'une nation nouvelle». Il met en lumière certaines déviances, pas forcément nouvelles d'ailleurs, mais qui, de plus en plus, risquent d'influencer négativement le mode de transmission du savoir des griots, voire la nature même de leur rôle social. Tout d'abord, et ce n'est pas nouveau, les griots sont sollicités par la propagande – dans l'exemple cité, celle du Parti démocratique guinéen, mais le phénomène est aussi vieux que les griots eux-mêmes: la différence vient de ce que aujourd'hui, l'État (qu'il soit démocratique ou non) dispose d'une police et de moyens de pression plus efficaces et persuasifs. La tentation est grande

---

[1] Voir discographie: Tempo 7010, 1961.

d'utiliser à des fins politiques les connaissances du griot: mythes, généalogies ou épopées du passé. Les résultats ne se font dès lors pas attendre: une majorité des griots, déjà déstabilisés par les changements sociaux de ces dernières décennies, soit abandonnent leur rôle et se lancent dans d'autres professions, soit deviennent exclusivement musiciens et tendent à suivre la direction indiquée par le texte cité ci-dessus.

Le danger est évident: en privilégiant l'aspect purement musical et instrumental, ou en ne gardant des traditions dont ils sont les dépositaires que les éléments susceptibles d'intéresser leurs commanditaires, les griots courent le risque de perdre le reste de leur héritage, mettant alors en péril la transmission d'un savoir immense, par rapport auquel, nous l'avons déjà dit, la musique garde un rôle de second plan. Quant aux traditionalistes, ils se murent le plus souvent derrière un silence hermétique, plutôt que de dispenser à la volée et sans distinction ce savoir à valeur sacrée. Par peur de brader le *kouma korò*, les «paroles anciennes», véritables leçons philosophiques brodées de proverbes et de *da lakan*, «formules incantatoires», ils ne lèguent leur savoir qu'au compte-goutte et à des disciples dignes de confiance.

> «On n'a pas l'oreille et la confiance d'un traditionaliste pour de l'argent et encore moins un mois après qu'on eut fait sa connaissance. Par ailleurs, il n'est pas donné à un *tèmèba*, à un passant, d'entendre, a fortiori d'enregistrer par écrit et encore moins sur bande magnétique la Tradition. Je sais de quoi je parle... Ces conditions doivent faire réfléchir ceux qui croient, selon les mots de ce patriarche de Kangaba, que "le recueil des paroles anciennes du Manden est comme une simple opération de ramassage des drupes de karité ou une collecte de miel sauvage".» (Cissé & Kamissoko 1988: 393).

S'ils n'ont traditionnellement pas accès à la plupart des sociétés d'initiation (*djow* = cultes, secrets), confréries (*tònw*) ou autres associations savantes (*ladjèw*), et s'ils sont censés tout ignorer de leur enseignement secret – ce qui n'est pas démontré! – les griots n'en sont pas moins, et de loin, la «mémoire historique des Malinké». Il leur revient une responsabilité socio-culturelle incontournable, et de ce fait, il est faux et dangereusement réducteur de les assimiler à nos baladins ou à de simples instrumentistes. Leur musique est porteuse de l'identité mandingue, elle ne doit pas perdre son rôle ni sa place dans la Tradition.

Nous avons déjà évoqué le phénomène des «modes», au sens commercial du terme, à propos des exigences musicales du *horon*, et son effet sur l'art des griots. J'aimerais y revenir pour étudier un problème plus spécifiquement contemporain: l'attrait de l'Occident. Celui-ci se manifeste chez les griots, et plus généralement chez tous les musiciens ouest-africains, à travers deux tendances qui ne sont d'ailleurs pas forcément incompatibles. La première consiste à délaisser le répertoire et les instruments traditionnels au profit d'une musique «exotique» modelée par les goûts du public blanc européen et selon des principes essentiellement commerciaux. La seconde, plus intéressante de notre

point de vue, vise plutôt à adapter le répertoire traditionnel, à en modifier l'orchestration, ou encore à élargir le répertoire des instruments traditionnels, mais toujours en fonction d'une certaine demande occidentale.

Je ne m'occuperai quant à moi que de cette seconde tendance, la première ne présentant en soi que peu d'intérêt pour notre sujet. Des exemples évidents viennent à l'esprit, portés par les médias: Mory Kante, parfois appelé le «griot électrique», Salif Keïta, qui sans être griot de caste, n'en emprunte pas moins le répertoire pour mieux le transformer, et tant d'autres, plus ou moins connus. Pour ma part, je préfère revenir un peu plus en arrière, et parler davantage des ensembles musicaux dits «de synthèse», qu'ils soient nationaux ou non. L'intérêt de ces groupes vient de ce qu'ils jouent le plus souvent un rôle de représentation des différentes cultures dont ils tirent leur répertoire, et que réciproquement, ils sont les vecteurs de nouveaux apports culturels. Nous avons déjà rencontré plus haut l'exemple de l'Ensemble Instrumental Africain de la Radiodiffusion Nationale, fondé en Guinée par Sékou Touré; l'ensemble national du Mali, pour n'en citer qu'un autre parmi les plus célèbres, a déjà effectué de nombreux enregistrements très prisés en Europe, ainsi que quelques tournées remarquées. Le principe est simple et se retrouve dans toute l'Afrique de l'Ouest: on rassemble des musiciens d'ethnies et de cultures différentes, pour présenter un panorama aussi large, aussi riche que possible. Cette façon de procéder n'est d'ailleurs pas le propre des ensembles nationaux: on la retrouve, à plus petite échelle, auprès de nombreuses troupes de musique et de danse qui, du Burkina Faso à la Sierra Leone, cherchent à rassembler les meilleurs musiciens et danseurs de leurs contrées respectives.

La démarche peut se révéler enrichissante. Ainsi, une troupe qui réunit par exemple des Mossi, des Peul, des Bobo et des Marka, permet à ses différents membres d'enrichir leur répertoire personnel tout en prenant conscience de leurs propres spécificités: elle encourage les échanges interculturels. Pourtant, le risque demeure de trop privilégier la synthèse aux dépens des différences: c'est d'ailleurs le grand défaut de la politique socio-culturelle de la plupart des gouvernements ouest-africains, soucieux avant tout de donner de leurs pays respectifs l'image de nations unifiées, image qu'ils considèrent incompatible avec celle, pourtant réaliste et évidente, de mosaïques ethniques et culturelles. Le souci formel de l'ensemble «de synthèse» tend dès lors à favoriser l'assimilation d'éléments différents au profit d'un tout aussi bien organisé que peu représentatif des réalités culturelles. Le griot y occupe, là encore, une place d'instrumentiste, mais il est serré de près par tous les nouveaux musiciens non castés, qui lui font une concurrence de plus en plus importante. Il ne dispose plus de ce monopole musical et oratoire qui faisait de lui le héraut de la société ouest-africaine. Et s'il conserve ses privilèges et son rôle social dans des régions où la vie traditionnelle garde ses droits, l'Afrique urbaine tend en revanche à n'accorder au griot qu'un rôle bien modeste en rapport avec l'importance qu'il revêtait au temps, encore tout proche, du grand Manding.

L'attrait de l'Occident

Cela dit, l'attrait de l'Occident, avant même les ensembles nationaux, se manifeste encore et surtout à travers le désir de plus en plus répandu, et exprimé par une majorité de musiciens rencontrés en Afrique occidentale, de s'expatrier pour mieux pouvoir vivre de leur art. Cet exil volontaire, ou en tout cas le projet qui en est fait, me permet d'aborder un dernier aspect de la problématique musique/pouvoir par rapport aux griots, à savoir le pouvoir exercé sur eux par certains musiciens, producteurs ou organismes installés en Europe, et auquel se soumettent les musiciens africains soucieux de «réussir». Je pourrais évoquer longuement le cas de certains producteurs connus, particulièrement en France, en Grande-Bretagne et en Allemagne, dont les enregistrements font le bonheur des amateurs européens de musiques traditionnelles africaines, sinon celui des ethnomusicologues. Sous différents labels plus ou moins prestigieux, ils commercialisent avec un succès croissant les répertoires mandingues, voltaïques ou autres, leur offrant en contrepartie l'accès à certaines scènes européennes, ainsi que les meilleures techniques de prise de son et de marketing. Les musiciens européens ne voient d'ailleurs pas forcément la chose d'un mauvais œil dans la mesure où, d'une part, leur collègues africains sont souvent bloqués par des problèmes de visas et ne représentent que rarement une concurrence véritable; et parce que d'autre part ceux-ci amènent avec eux des sons nouveaux dont le public reste friand, sons qui, adaptés et insérés dans les répertoires de jazz ou de rock, permettent à ces derniers d'évoluer en fonction de la demande.

Je me contenterai pourtant d'un exemple moins évident, et à propos duquel j'ai au moins la certitude de ne pas me tromper, puisqu'il me concerne directement. Étant moi-même musicien, j'ai effectué jusqu'ici la plus grande partie de mon apprentissage auprès de percussionnistes mandingues reconnus; appartenant par adoption au clan des Diarra, j'ai été confronté directement et intimement à la réalité des griots, et ai le plus souvent conservé d'excellents rapports avec eux. Revenu en Europe, j'y exerce mon métier dans des conditions qui, bien que très modestes, n'en présentent pas moins pour mes amis musiciens africains un attrait certain. D'où un nombre toujours constant de lettres me priant de faire venir en Suisse tel ou tel griot, tel ou tel batteur de *djembé*, pour lui permettre d'y trouver du travail, ou simplement pour jouer avec moi, dans un groupe présentant un répertoire mandingue métissé et arraché de son contexte! C'est là que je vois, une fois encore, une relation de pouvoir dont nous autres, musiciens européens «africanistes», ne sommes pas toujours conscients. Et pourtant, cette relation existe bel et bien, qui pose d'un côté un griot – ou simplement un musicien ou un danseur – fort de son savoir traditionnel et parfois d'une expérience énorme, mais dépourvu de tout moyen de se faire connaître en Occident, et de l'autre celui qui, européen ou non, blanc ou non, musicien ou non, décide de faire venir le dit griot et de «s'occuper» de ses affaires. Qu'il le veuille ou non, l'Africain désireux d'exercer son art en Occident doit passer par un intermédiaire, et celui-ci ne dispose pas toujours des

compétences nécessaires; il peut alors devenir un élément négatif par rapport à l'évolution du griot, à son répertoire, et à la tradition qu'il représente.

Ce danger n'est hélas que trop peu perçu par les griots eux-mêmes, pas plus que par les musiciens de la plupart de ces groupes de synthèse dont il était question plus haut. Ces derniers, déjà habitués à jouer en dehors de leur contexte culturel propre, ne voient le plus souvent que les avantages de l'exil: possibilité de gagner beaucoup plus, affranchissement par rapport à certaines exigences sociales traditionnelles, etc. Mais ceux-là sont déjà ceux qui, en Afrique, vivent le mieux de leur art: ils ont été sélectionnés parmi beaucoup d'autres, et ont bien davantage de chances de se faire remarquer par quelque grand musicien ou producteur, lors d'une tournée de leur ensemble. Il n'en va pas de même pour tous les autres, ceux des villes de province, ceux des villages, pour qui le fait de jouer dans les seules fêtes traditionnelles ne représente plus, à l'heure de la radiocassette, que l'ultime solution, puisqu'elle leur permet tout au plus de faire vivre leur famille au jour le jour. Conscients de la précarité de leur situation, ils préfèrent souvent se séparer des leurs pour tenter leur chance à Abidjan, à Conakry ou à Dakar. D'autres encore vont au Burkina Faso, en particulier à Bobo Dioulasso, ancienne ville de commerce au marché réputé, de plus en plus visitée par une certaine catégorie de touristes européens: ceux-ci y cherchent, outre l'exotisme, un mode de vie simple, ouvert, et encore relativement authentique, parce que pauvre. Ils y découvrent la saveur des musiques bobo et sénoufo, exécutée sur les grands balafons pentatoniques, et, à leur retour, en ramènent des instruments confectionnés à leur intention, achetés deux ou trois fois leur prix sur les abords du grand marché. Ainsi se crée un véritable commerce d'instruments, qui contribue à son tour à attirer encore davantage de touristes, en quête cette fois de professeurs de danse où de percussion. Les musiques traditionnelles et leurs interprètes entrent ainsi dans le jeu du tourisme, délaissant malheureusement souvent l'authenticité pour pouvoir toucher un nouvel auditoire, moins exigeant mais plus riche.

Est-ce à dire que ces musiciens sont condamnés à choisir, à plus ou moins court terme, entre une évolution dirigée par le marché européen et leur disparition pure et simple? La réponse ne m'appartient évidemment pas, mais on peut toutefois distinguer différents éléments susceptibles de nous en rapprocher. Le premier concerne les sociétés traditionnelles toutes entières qui, d'une façon ou d'une autre, sont toutes confrontées à des problèmes d'acculturation. Les bouleversements sociaux profonds de ces dernières années obligent les griots, chantres de la société mandingue traditionnelle, ainsi que tous les autres musiciens, à redéfinir leur place au sein même desdites sociétés. Autant dire que cela risque de prendre beaucoup de temps, si l'on considère l'allure et la profondeur auxquelles s'effectuent ces changements.

Un second élément de réponse réside dans l'action conjuguée des africanistes – anthropologues, historiens et ethnomusicologues, africains ou non – pour éveiller la conscience des griots et les rendre attentifs à l'accélération des changements, et donc à l'urgence d'une réaction. Là encore, la bataille est loin d'être gagnée, tant il est vrai qu'on n'acquiert pas si facilement la confiance

Fig. 2: Le groupe burkinabé Wountey à Bobo Dioulasso. Photo: Isabelle Meister, 1988.

Fig. 3: Le groupe burkinabé Farafina sur scène en Europe. Photo: Artways.

d'un griot, et qu'on n'achète pas un vrai traditionaliste. Les interdits sont nombreux, les rivalités également, qui empêchent le plus souvent les dépositaires de se mettre d'accord sur une attitude commune à adopter face à l'évolution de la société. Les intérêts claniques, tout comme ceux des différentes sociétés secrètes ou initiatiques, ne concordent pas toujours, et l'on n'a pas vraiment, dans ce monde-là, l'habitude de calculer à long terme. Il y a pourtant un progrès notoire, lié d'une part à l'action soutenue de différents organismes plus ou moins désintéressés, et d'autre part à certains individus passionnés et intransigeants, prêts à défendre la culture mandingue envers et contre tout, pour en préserver l'immense richesse. Les uns et les autres s'attachent à réunir, en Europe comme en Afrique, des interlocuteurs valables, à l'occasion de rencontres interculturelles, de conférences et de festivals.

Telles sont les données du problème; une situation sociale qui ne peut qu'évoluer, des hommes qui n'y retrouvent plus toujours leur place, et d'autres qui, tant bien que mal, aimeraient éviter que se perde à jamais le patrimoine des premiers. A travers les griots, c'est en effet l'héritage des Anciens qu'il s'agit de préserver; musical et historique – les deux sont ici indissociables – cet héritage contient peut-être le salut des peuples d'Afrique, «car le monde est vieux, mais l'avenir sort du passé».

Bibliographie

CISSÉ Youssouf Tata et KAMISSOKO Wâ
1988 *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire.* Paris: Karthala/ARSAN.

HAMPATE BA Amadou
1980 «La tradition vivante», *in:* Ki Zerbo J. (éd.) *Histoire générale de l'Afrique*, tome 1. Paris: UNESCO: 191-230.

NIANE Djibril Tamsin
1960 *Soundjata ou l'épopée mandingue.* Dakar: Présence africaine.

Discographie

République de Guinée: sons nouveaux d'une nation nouvelle. 1 disque 33 t. Tempo 7010. Hollywood, CA, 1961.

Ali Farka Touré: Eight Songs from the Legendary Singer from Mali. 1 disque 33 t. WCB 007. Londres, 1987.

Mali: Epic, Historical, Political and Propaganda Songs. Original recordings by Radio Mali, 1960-1964. 1 disque 33 t. Lyrichord LLST 7325.

Le Mali des steppes et des savanes. Première anthologie de la musique malienne, vol. 1. 1 disque 33 t. Bärenreiter-Musicaphon BM 30 L 2501. Bâle.

HOMMAGE

UNE VIE CONSACRÉE À L'ETHNOMUSICOLOGIE
Claudie Marcel-Dubois (1913-1989)*

Claudie Marcel-Dubois s'est éteinte le 1er février 1989, en une fin de décennie qui avait été celle de la célébration anniversaire d'un établissement auquel elle était profondément attachée: cinquante années d'activités du Musée national des Arts et Traditions populaires qu'aux côtés de Georges Henri Rivière, l'initiateur, et de quelques autres, elle avait aidé à naître. Et c'est en ce lieu créé en 1937 que «prendra» progressivement, sous son impulsion, une branche *France* de l'ethnomusicologie. Le nom de Claudie Marcel-Dubois sera, dès le lendemain de la guerre, associé à la plupart des bureaux ou des présidences d'instances européennes ou internationales, culturelles ou scientifiques, en matière de folklore musical, bientôt d'ethnomusicologie.

Une approche de ce cadre disciplinaire, tel qu'il va s'imposer historiquement en France comme organisation – notamment matérielle et symbolique –, montrerait d'évidence combien le nom et la personnalité hors du commun de Claudie Marcel-Dubois seront liés à son déploiement, tant institutionnel que disciplinaire.

Cette approche ne manquerait probablement pas de relever l'importance de la matrice muséale à la base du déploiement de l'ethnomusicologie en France. L'intérêt pour les musiques exotiques ou populaires (*folkloriques*, disait-on alors) trouvera, dans le musée – Musée d'ethnographie du Trocadéro devenu Musée de l'Homme (1937), Musée Guimet, Musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP) (1937) – une couverture ethnologique ou un support qui la dotera en moyens de durée et d'affermissement.

Quoi de plus immédiat, dans une structure spécialisée notamment dans le traitement de l'*objet*, que l'*instrument de musique*?

---

* Je remercie Maguy P.-Andral qui a bien voulu établir la bibliographie de Claudie Marcel-Dubois et me faire l'honneur de relire la version manuscrite définitive de cet article.

Claudie Marcel-Dubois entre ainsi au Musée d'ethnographie du Trocadéro dès 1934 comme attachée au département d'ethnologie musicale dirigé par André Schaeffner, bientôt auteur du désormais classique *Origine des instruments de musique* (1936). Lauréate du Conservatoire national supérieur de musique (CNSM), ancienne élève chez Marguerite Long, elle fréquente – comme à l'époque, nombre de futures figures de l'ethnologie en France – les cours de Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie, et ceux de Paul Masson (Religions de l'Inde) à la Ve section de l'École pratique des Hautes Études.

Dans ce même département du Musée d'ethnographie du Trocadéro, elle rencontre Curt Sachs; rencontre fructueuse et probablement déterminante pour sa future orientation. Ces trois années (1934-1937) de collaboration avec Sachs – qui travaille alors sur les collections d'instruments de musique de Madagascar du Musée – vont préciser et conforter l'intérêt archéologique et ethnologique de Claudie Marcel-Dubois, en particulier pour l'instrument de musique. Elle dira maintes fois combien elle devait à Sachs de son enthousiasme pour un tel sujet, enthousiasme affirmé peu après universitairement par un mémoire de l'École des Hautes Études (1939) publié aux Presses Universitaires de France en 1941: *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne.*

Cet intérêt pour l'objet *instrument de musique* ne faiblira jamais. Bien vite, il viendra élargir et enrichir l'ethnographie musicale en terrain français, jusqu'alors étroitement cantonnée au corpus folklorique de la chanson populaire, à la quête vertigineuse et aporétique de «l'authentique version». Toute sa vie durant, Claudie Marcel-Dubois ne l'abandonnera jamais. Témoins, sa participation au Comité International de l'ICOM pour les Musées et Collections d'Instruments de Musique (CIMCIM) dont elle fut membre fondateur et secrétaire générale (de 1960 à 1965), ou encore, parmi ses travaux, les nombreuses publications qu'elle lui a consacrées. L'exposition *L'instrument de musique populaire, usages et symboles* (Paris, 1980-1981) dont elle fut l'instigatrice et l'artisan central marquait ainsi symboliquement, avec élégance, le retrait d'une vie active longuement consacrée à cette ethnomusicologie qui s'était étoffée à partir de la matrice muséale.

L'année 1937 voit la création du Musée des Arts et Traditions populaires en même temps que, après rénovation, la transformation du Musée d'ethnographie du Trocadéro en Musée de l'Homme, tous deux logés au Palais de Chaillot. Claudie Marcel-Dubois rejoint alors le jeune Musée, où elle prend peu à peu en charge, et bientôt exclusivement, ce qui devra ressortir au programme musicologique de ce nouvel établissement officiellement voué à l'ethnographie française.

Ainsi, à l'instar de ce qu'elle avait connu au Musée du Trocadéro et qui se maintenait au Musée de l'Homme, la musique serait partie intégrante d'un programme extensif et cumulatif appliqué à l'hexagone, concernant une «société traditionnelle». Si l'on excepte la première mission musicale de cet établissement en Basse-Bretagne en 1939, c'est principalement à partir des années 1945-1946 que commenceront les enquêtes systématiques, dirigées par

Fig. 1: Claudie Marcel-Dubois (1913-1989). Photo: Thérèse Le Prat, 1946.

Claudie Marcel-Dubois, désormais assistée de Maguy Pichonnet-Andral qui lui succèdera en 1981 à la tête du Département d'ethnomusicologie-Phonothèque qu'elle avait créé.

Ce qui deviendra une branche institutionnelle *France* de l'ethnomusicologie – ethnomusicologie de la France – se construisait progressivement sur les bases d'une remarquable moisson d'objets, qu'ils soient transférés et inscrits phonographiquement ou instruments de musique. A l'instar de tant d'autres musées d'ethnographie, le cadre administratif de la thésaurisation (la phonothèque comme réserve d'enregistrements sonores, par exemple) offrait « naturellement » asile aux programmes de traitement et de questionnement de ces mêmes objets. De cette imbrication historique d'un lieu de conservation (la Phonothèque) et d'un siège de programmes thématiques impliquant les objets de ce lieu (le Département), Claudie Marcel-Dubois sut faire, avec opiniâtreté et passion, la base stratégique d'un déploiement qui profitera à l'ensemble de l'ethnomusicologie française. Maints chercheurs professionnels actuels, français ou étrangers, séjourneront – administrativement ou non – au Département d'ethnomusicologie-Phonothèque du MNATP., comme vacataires, stagiaires ou étudiants, même sans œuvrer spécifiquement sur le domaine français.

Sous son autorité, cette ethnomusicologie du domaine français conquerra autonomie documentaire et programmatique. Et, si Claudie Marcel-Dubois a toujours été soucieuse de problématiques d'une ethnomusicologie générale – à dominante « exotique », qui usait peut-être trop facilement, à son goût, du prestige de la mission-expédition, de l'éloignement géographique ou de l'ésotérisme musical –, elle n'a pas moins cherché à œuvrer, grâce à sa formation, ses connaissances et ses affinités, à une ethnomusicologie désenclavée, attentive à l'avancée d'une réflexion ethnologique concernant notamment les sociétés européennes.

N'aura-t-elle pas été ce rare ethnomusicologue que l'on voit tout autant aux tribunes de colloques ou de congrès internationaux de sa spécialisation, que d'ethnologie ? Ainsi, membre du Comité exécutif de l'*International Folk Music Council* depuis sa fondation en 1947 – et dont elle fut vice-présidente, de 1967 à 1987 –, membre du Conseil d'administration de la Société française de musicologie de 1973 à 1988, ou membre-fondateur des Colloques de Wégimont, elle fut également membre (1960-1970) et présidente (1967-1970) de la Section Anthropologie-Ethnologie-Préhistoire du Comité national du CNRS, secrétaire générale du premier Congrès international d'ethnologie européenne (Paris, 1971), vice-présidente (1973-1978) et présidente (1974-1987) de la Société d'ethnologie française, ainsi que, par exemple, présidente de la Commission Anthropologie et Ethnologie françaises du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques du Ministère de l'Éducation nationale, depuis sa création en 1984.

Autant de responsabilités qui l'ont parfois conduite, sans doute autorisée par cette expérience de part et d'autre, à porter des appréciations – parfois sévères mais lucides – sur ce qu'elle percevait comme un immobilisme ou un vieillissement d'une ethnomusicologie de plus en plus condamnée par faiblesse ou paresse intellectuelle à être mise à l'écart de l'ethnologie et à se constituer en province de la musicologie. Que de fois, d'ailleurs, n'a-t-elle souhaité ou en-

Fig. 2: Claudie Marcel-Dubois sur le terrain: Diamond, Louisiane, 1973.

visagé, au milieu des années 1970, d'abandonner le terme *ethnomusicologie* qu'elle fut, en France, des premiers à emprunter dès 1954 pour désigner l'unité de service et de recherche dont elle avait la charge au sein du Musée-Laboratoire ATP (Département d'ethnomusicologie).

Pour cette discipline qui avait trouvé dans la structure muséale des moyens de durée, de reconnaissance scientifique et culturelle, qui affinait ses protocoles et pourvoyait en savoirs certifiés, il fallait désormais songer à la conquête d'une légitimité universitaire.

Un premier enseignement structuré fut (timidement) instauré à partir de 1960, dans le cadre de l'Institut d'ethnologie de Paris, au titre des enseignements complémentaires. Les branches géographiques et thématiques (organologie, méthodologie, par exemple) y étaient représentées, assurées notamment par Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral.

Mais l'essentiel des activités d'enseignement de Claudie Marcel-Dubois se concentra durant vingt années à l'École pratique des Hautes Études, où lui fût confié, dès 1961-1962, une charge de conférences en ethnomusicologie générale, dans le cadre de la direction d'études de Claude Lévi-Strauss.

Ce séminaire hebdomadaire, unique en son genre en France, constitua un pôle d'attraction pour nombre de jeunes chercheurs (alors première génération en voie de professionnalisation), comme l'attestent dossiers et célèbres «cahiers de présence» conservés aux archives du département de la musique du MNATP Les thèmes développés changeaient annuellement, obligeant ainsi à un renouvellement constant et à l'imagination. Cette richesse thématique – originale à l'époque – dans laquelle s'inscrivait une diversité géographique, constituera progressivement quelques passages obligés de maintes publications, alimentera en hypothèses ou en notions bien des programmes de recherche en ethnomusicologie, y compris générale. Il est peu d'ethnomusicologues français, aujourd'hui professionnels, qui n'aient tiré quelque profit – intellectuel, pratique ou stratégique – d'une contribution à ce séminaire. Un tel enseignement encadrera une vingtaine de diplômes de l'École pratique des Hautes Études – VIe section, et une dizaine de thèses de Troisième cycle.

Dernier témoin d'une période fondatrice qui voyait un «populaire» bourgeonner de l'exotique, Claudie Marcel-Dubois représentait un demi-siècle de vie professionnelle étroitement mêlée au chemin parcouru par cette ethnologie institutionnelle française, historiquement incontournable, campée par ou à travers le Musée national des Arts et Traditions populaires et son centre de recherche (Centre d'Ethnologie française). Elle aimait à parler de cette période comme d'un «âge héroïque», précurseur de la professionnalisation et dans lequel, pour s'imposer, le statut de femme n'offrait pas nécessairement une voie facile. Femme de caractère, elle s'impliquera dans l'ensemble de ses entreprises, avec courtoisie et fermeté. Chevalier de la Légion d'Honneur en 1968, elle recevra la rosette d'Officier des mains du Directeur général du CNRS en 1975.

Claudie Marcel-Dubois saura s'effacer avec grande dignité devant sa succession en 1981 au Département d'ethnomusicologie. Loin de se replier dans le confort de quelque vénérable rôle de «fondateur» déversant blâmes ou satisfe-

Claudie Marce-Dubois et Samuel Baud-Bovy au Département d'ethnomusicologie du Musée ATP, Paris, 1978

cit, elle continuera inlassablement à œuvrer à ce qui lui tenait à cœur, attentive aux orientations que prenait cette branche institutionnelle *France* de l'ethnomusicologie, qu'elle avait portée à bout de bras et qu'elle venait de transmettre.

«D'où vient cette ethnomusicologie de la France qui se consacre maintenant à la réflexion, aux comportements du moment? Les collectes ont eu leurs jours de gloire; elles ont permis de mettre à jour des pièces méconnues, d'agrandir le domaine, de faire reconnaître la réalité et la valeur des œuvres. Cet aspect des choses est aujourd'hui consacré», écrivait-elle en 1984, dans la conclusion d'un numéro de la revue *Ethnologie française* publié sous la direction de Maguy Pichonnet-Andral, et orienté vers des recherches récentes ou en cours de cette branche.

Claudie Marcel-Dubois avait bien trop le sens de la nuance pour écrire *consacré*, là où l'on pouvait peut-être entendre *révolu.* Cette branche institutionnelle ne saurait oublier un tel aspect des choses: née d'une histoire, héritière d'un capital scientifique et culturel, ne se doit-elle pas de l'administrer, soit (pour dire vite) de le faire fructifier?

Une telle branche appartient désormais à notre panorama disciplinaire, œuvrant, au sein des sciences de la musique, à l'enrichissement de nos connaissances et à l'élargissement de notre environnement culturel. Ce que le programme d'une anthropologie instruisant l'objet *musique* de nos propres sociétés se devra de prendre en compte.

Jacques Cheyronnaud

Bibliographie chronologique (1935-1989)*

1935 a. Une poterie musicale. *Science et Monde.* Paris, n° 181. 1935. 1017-1018. 4 fig.

b. La tâche du folklore musical de France. *Revue de folklore français*, t. IV, n° 3. 1935, 9 p.

c. Les instruments de musique populaires en France. *Archives internationales de la danse.* Paris. 1936. N° spécial. 3° année n° 6. 19-23.

1936 A propos de « scènes de musique et de danse ». *Revue des arts asiatiques.* Paris, Les éditions d'art et d'histoire, t. X n° 2. 1936. 110-112.

1937 a. *Instructions pour une exposition de danses populaires d'Europe.* Paris. Archives internationales de la danse. 1937. 18 p., 13 pl.

b. Esthétique et technique des danses populaires. *Travaux du 2e Congrès d'esthétique et de science de l'art.* Paris, Alcan, t. 1. 1937, 322-325.

c. Notes sur les instruments de musique figurés dans l'art plastique de l'Inde ancienne. *Revue des arts asiatiques.* Paris, Les éditions d'art et d'histoire. t. XI, n° 1. 1937. 14 p., 3 pl., 4 fig.

1938 a. Vieille chanson française. *Visages du monde.* Paris, novembre 1938, 4 p., 3 fig.

b. Instrument musical populaire en France. *Travaux du Premier Congrès international de folklore*, Paris, 1937. Tours, Arrault, 1938. 377-381.

1939 a. Mensurations de flûtes et spécialement de flûtes marocaines. *Travaux du Premier Congrès de musique marocaine.* Rabat, 1939. 5 p.

b. Danses de mai. *Folklore paysan* (suppl. à Revue des Chambres d'agriculture). Paris, n° 3 nouv. série, 1939. 85-86.

c. Instruments de musique et cris chantés dans les rues de Paris. *Bulletin de la Fédération folklorique d'Ile de France.* Paris, 1939. 47-50.

d. *Les instruments de musique de l'Inde ancienne.* Paris. Presses Universitaires de France, 1939. 261 p., 56 pl.

e. Notes folkloriques sur les chants du Bocage vendéen. Collection : *Chansons populaires françaises.* Paris, Henry Lemoine, 1939. 1-6.

f. *Vendée.* Anthologie sonore, coll. Florilège. n° HL 606-610. Paris, 1939. Disque 78 t. 25 cm.

g. Notes folkloriques sur les chants de la Bresse. Collection : *Chansons populaires françaises.* Paris, Henri Lemoine, 1939. 1-8.

h. *Bresse.* Anthologie sonore, collection Florilège n° HL 606-610. Paris, 1939. Disque 78 t. 25 cm.

1943 *Matériaux d'ethnographie musicale : documents bas-bretons.* Paris, 1943. Ms. ATP 46.238. 397 p., mus. notée.

1946 a. Instruments de musique populaire d'Europe. *La musique des origines à nos jours.* Paris, Larousse. 1946. 53-58.

b. La musique de l'Inde. *La musique des origines à nos jours.* Paris, Larousse, 1946. 454-460.

1949 Recherche et maintien de la tradition musicale populaire en France. *Journal of the International Folk Music Council.* Cambridge, Heffer. I, 1949. 51-53.

---

* Bibliographie établie par les soins de Maguy Pichonnet-Andral.

1950 a. Dances of Britanny. *Dances of France.* Coll. Handbooks of European National Dances. Londres, Max Parrish, 1950. 11 p., mus. not.

b. Bach et la lutherie. *La revue internationale de musique.* Paris, Palate-Mettet, n° 8, 1950. 91-94.

1951 a. Bombardes et binious. *Bretagne, art populaire ethnographie régionale.* Catalogue de l'exposition du Musée des Arts et Traditions populaires. Paris, Éditions des Musées nationaux, 1951. 101-113, pl. XI et XII.

b. Bourrée. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel-Bâle, Bärenreiter-Verlag, 1951. Fasc. B, 5 p., 1 fig.

c. *Chants basques.* Paris, Éditions des Musées nationaux, 1951. 6 p. (en coll. avec H. Gavel).

d. *Pays-Basque.* Paris, Éditions des Musées nationaux, 1951. Disque 78 t., 25 cm. ATP 50.5-6.

e. *Chants de compagnonnage.* Paris, Éditions des Musées nationaux, 1951. 5 p. (en coll. avec R. Lecotté).

f. *Compagnonnage.* Paris, Éditions des Musées nationaux, 1951. Disque 78 t., 25 cm. ATP 50.1-2.

1952 a. *Corse.* Paris, Éditions des Musées nationaux, 1952. Disque 78 t., 25 cm. ATP 50.3-4.

b. Contredanse. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel-Bâle, Bärenreiter-Verlag. Fasc. C., 1952. 6 p., 2 fig.

1953 a. En paradis il y a-t-un arbre. *Arts et traditions populaires.* Paris, Presses Universitaires de France, I, 1. 1953. 70-74, 1 fig. mus. not.

b. Une pratique instrumentale: «tirer les joncs». *Arts et traditions populaires.* Paris, Preses Universitaires de France, I, 2. 1953. 4 p., 1 pl.

1954 a. Musique populaire vocale de l'Ile de Batz. *Arts et traditions populaires.* Paris, Presses Universitaires de France, II, 3. 1954. 193-250, 22 fig., mus. not. (en coll. avec M. Pichonnet-Andral).

b. *French Folk Music, introduction.* New York, Columbia Masterworks, 1954. Coll. The Columbia world library of folk and primitive music, vol. IV. 8 p., 16 fig.

c. *France.* New York, Columbia Masterworks, 1954. Coll. The Columbia world library of folk and primitive music, vol. IV. Disque 33 t., 30 cm, n° SL 207.

d. *Bretagne.* Paris, Unesco-Archives internationales de musique populaires de Genève, 1954. Collection universelle de musique populaire enregistrée n° 27. Disque 78 t., 25 cm, avec notice.

e. Entrée. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel-Bâle, Bärenreiter-Verlag, 1954. Fasc. E; 4 p., 1 fig.

f. Farandole. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel-Bâle. Bärenreiter-Verlag, 1954. Fasc. F., 3 p.

1955 a. Gavotte. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel-Bâle. Bärenreiter-Verlag, 1955, Fasc. G., 5 p., 2 fig.

b. Folk music: French. *Grove's Dictionary of Music and Musicians.* Londres, Macmillan, 1955. 5e édition, vol. III. 239-259, 12 fig. mus. not.

1956 a. Extensions du domaine d'observations directes en ethnographie musicale française. *Les colloques de Wégimont.* Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956. 97-119, 5 pl. mus. not.

b. Note d'iconographie musicale. *L'Auta.*, Toulouse. 1956. Nouv. série n° 254. 40-43.

c. Folk songs of France. *Folk Songs of Europe.* Londres. Novello, 1956. Collection: International folk song anthologies. 120-142, mus. not. (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1957 a. La Saint-Marcel de Barjols. *Arts et traditions populaires.* Paris, Presses Universitaires de France, 1957. V-1, 3-45, 18 fig. mus. not.

b. Cornemuse. *Larousse de la Musique.* Paris, Larousse, 1957. I., 229.

c. Folklore musical. *Larousse de la Musique.* Paris, Larousse, 1957. I., 230.

d. Articles organologiques sur: Alboka, Bedon, Cabrette, Crécelle. *Larousse de la Musique.* Paris, Larousse, I., 1957.

1958 a. Articles organologiques sur: Mirliton, Tambourin de Gascogne, Vielle à roue, Vina. *Larousse de la Musique.* Paris, Larousse, II, 1958.

b. L'Ethnomusicologie. I. Étude externe. *Précis de Musicologie.* Publication de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. Paris, Presses Universitaires de France, 1958. Ch. IV, 30-40.

c. Un point d'organologie: Le hautbois d'écorce français. *Arts et traditions populaires.* Paris, Presses Universitaires de France, 1958. V, 317-320, 1 pl.

1959 a. Loure. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel-Bâle. Bärenreiter-Verlag, 1959. Fasc. L. 2 p.

b. Musique populaire française. *Encyclopédie de la musique.* Paris, Fasquelle, 1959. T. II. 144-155, 5 ill., mus. not.

c. Instrument de musique. *Encyclopédie de la musique.* Paris, Fasquelle, 1959. T. II, 561-565.

d. Articles organologiques sur: Flûte, Grelot, Guimbarde, Hochet. *Encyclopédie de la musique.* Paris, Fasquelle, 1959. T. II.

e. Joseph Canteloube. *Arts et traditions populaires.* Paris, Presses Universitaires de France, 1959. VI, 105.

f. Notes sur les instruments de musique présentés à l'exposition «Mireille» du Musée des Arts et Traditions populaires. *Mireio.* Paris, Éditions des Musées nationaux, 1959. 69, 79, 97, 99, 106.

g. Les éléments musicaux et la danse d'une cérémonie rituelle de français méditerranéens. *Atti del congresso internazionale di musica mediterranea.* Palerme, 1959. 161-163.

h. Un instrument de musique populaire: l'épinette des Vosges. *Arts et traditions populaires.* Paris, Presses Universitaires de France, 1959. VII, 1., 86-87.

1960 a. Le toulouhou des Pyrénées centrales: usage rituel et parentés d'un tambour à friction tournoyant. *Ethnomusicologie II.* Liège, Université de Liège, 1960. Coll.: Les colloques et congrès de l'Université de Liège, vol. 19. 55-89.

b. Ethnomusicologie de la France 1945-1959. *Acta musicologica.* Bâle, Bärenreiter-Verlag, 1960. II-III. 113-121.

c. Menuet. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel-Bâle-Londres-New York. Bärenreiter, 1960. Fasc. M., 5 p., 3 pl.

d. Curt Sachs fondateur de l'ethnomusicologie. *Journal of the International Folk Music Council.* Cambridge, Heffer, 1960. XII. 88-89.

e. Patrice Coirault. *Journal of the International Folk Music Council.* Cambridge, Heffer, 1960. XII. 89.

f. Constantin Brailoiu. *Arts et traditions populaires.* Paris, Presses Universitaires de France, 1960. VII. 125.

1961 a. Instruments de musique du cirque. *Arts et traditions populaires.* Strasbourg, Europea, 1961. VIII 2. 3. 4., 1960. 89-109. 14 fig.

b. Remarques sur l'ornementation dans l'ethnomusicologie européenne. *International Musicological Society Congress Report.* New York, Bärenreiter, 1961. Vol. I. 441-445.

c. Articles ethnomusicologiques (Lamento, Regret, Sôn) et organologiques. *Encyclopédie de la musique.* Paris, Fasquelle, 1961. T. III.

d. Principes essentiels de l'enquête ethnomusicologique. *Journal of the International Folk Music Council.* Cambridge, Heffer, 1961. XIII. 13-18, 1 carte.

1962 a. Contribution à: The visual arts a source for the historian of Music. The contribution of ethnomusicology to historical musicology. The role of improvised and written ornementation in the evolution of musical langage. *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society.* New York, Bärenreiter, 1962. Vol. II. 84-86, 153-154, 166-170.

b. Passepied. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel-Bâle-Londres-New York, 1962. Bärenreiter. Fasc. P.

c. French folk music. *Grolier Encyclopedia.* New York, 1962.

1963 a. Notes relatives à la musique, aux moyens d'appel et à l'organologie de la sonnaille. «Bergers de France». Catalogue, par M-J. Bruhnes Delamarre de l'exposition du Musée ATP. *Arts et traditions populaires.* Paris, Maisonneuve et Larose, 1963. X, 108-111, 119-120, 148-155, 243-245, 271-281.

b. Connaissance de la musique populaire traditionnelle occidentale. *Bulletin of the International Folk Music Council.* Cambridge, Heffer, 1963. XXIV. 30-34.

c. Présence ou absence de la constante de quarte, quinte, octave, son rôle structurel dans l'ethnomusicologie européenne. *La résonance dans les échelles musicales* (Colloque international du CNRS 190). Paris, Editions du CNRS, 1963. 6 p. mus. not.

1965 a. Musiques traditionnelles et ethniques: introduction et caractères généraux. *La Musique.* Paris, Larousse, 1965. 15-62.

b. Marguerite d'Harcourt. *Journal of the International Folk Music Council.* Cambridge, Heffer, 1965. XVII. 12-13.

c. L'ethnomusicologie, sa vocation et sa situation. *Revue de l'Enseignement supérieur.* Paris, SEVPEN, 1965. N° 3: Les sciences ethnologiques. 38-50.

1966 a. Le tempo dans les musiques de tradition orale. *Fontes artis musicae.* Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1966. 2-3. 204-206.

b. Instruments de musique ethniques et musées d'ethnologie. *Fontes artis musicae.* Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1966. 2-3, 207-208.

1967 Le tambour-bourdon, son signal et sa tradition. *Arts et traditions populaires.* Paris, Maisonneuve, 1967. XIV 1-2. 1-16 (avec 2 disques microsillons encartés).

1968 Musée des Arts et Traditions populaires (Musiques ethniques au). *Creating a Wider Interest in Traditional Music.* Berlin, International Institute for Comparative Music Studies, 1968. 72-73.

1969 The objectives of Music and musical instrument collections in a National Ethnological Museum. *Studia musicologica,* Stockholm. Musikhistorika Museet, 1969. 27-30.

1970 Ethnomusicologie. *Encyclopaedia Universalis.* Paris, 1970. VI. 697-701.

1971 *Cabrette et accordéon, du bal de campagne au bal musette.* Paris, Musée des arts et traditions populaires, 1971. Disque microsillon 17 cm, notice (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1972 1. The type and Nature of French instrumental Ensembles. *Studia instrumentorum musica popolaris.* Stockholm, 1972. II. 173-183.

b. La Phonothèque du Musée national des Arts et Traditions populaires. *Phonographic Bulletin.* Utrecht, 1972. 4. 23-26.

1973 a. Introduction et coordination des *Actes du Premier congrès international d'ethnologie européenne.* Paris, Maisonneuve et Larose, 1973 (en collab. avec J. Zwirn).

b. Enseignement et recherche en ethnomusicologie française. *Revue de musicologie.* Paris, Heugel, 1973. LIX.1., 18-25

c. Une Phonothèque de recherche. *Phonographic Bulletin.* Utrecht, 1973. 7, 24-26.

d. *Essai de classification systématique.* Papiers de l'Équipe de recherche Ethnomusicologie du Centre d'ethnologie française. Paris, ATP, 1973. 61 p. (miméogramme).

1974 a. *Pour une analyse du contenu musical.* Papiers de l'Équipe de recherche Ethnomusicologie du Centre d'ethnologie française. Paris, ATP, 1974. 57 p. (miméogramme).

b. Musique et différenciation socio-culturelle. *Identité culturelle: systèmes d'expression.* Paris, Centre d'ethnologie française, 1974. 1-15 (miméogramme) (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1975 a. Fêtes villageoises et vacarmes cérémoniels ou une musique et son contraire. *La fête à la Renaissance.* Paris, Editions du CNRS, 1975. 603-615.

b. Songs of Channel Islands. *Folksongs of Britain and Ireland.* Londres, Cassel, 1975. 245-292.

c. Musique et phénomènes paramusicaux. *L'Aubrac.* Paris, Editions du CNRS, 1975. T. V Ethnologie contemporaine III. 167-289, ill., not. mus., disque encarté (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1977 a. Paramusique charivarique. *Le charivari.* Catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du colloque de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, 1977. 7-19 (miméogramme).

b. Un essai de valorisation d'archives sonores. *Phonographic Bulletin.* London, International Association of Sound Archives, 1977. n° 17. 20-25.

1978 a. Réflexions sur l'héritage musical français en Louisiane. *Selected Reports in Ethnomusicology.* Los Angeles, University of California, 1978. 24-75.

b. *Cession de phonogrammes et de vidéogrammes.* Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, 1978. 15 p. multigraphiées (dossier collectif sous la direction de Cl. Marcel-Dubois).

c. Opération Brière: premiers résultats de l'équipe Ethnomusicologie. Paris, *Observation continue du changement social et culturel*: ATP du CNRS. 1978. 23 p. multigraphiées (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1979 Les voies de la musique en Brière. *Archives de l'O.C.S.* Paris, CNRS, 1979. Vol. 2. 303-315 (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1980 a. France, folk music. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians.* London, Macmillan, 1980. T. 6. 756-764.

b. Les grandes collectes du XIXe siècle sur la musique et les chansons traditionnelles. *Hier pour demain: arts, traditions et patrimoine*, exposition Paris, Grand Palais, juin-sept. 1980. Catalogue, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980. 143-145.

c. Sur un cas de migration de bien culturel. *Ethnologie française.* 1980. T. X, n° 2. 206-207.

d. *L'instrument de musique populaire, usages et symboles.* Exposition, Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, nov. 1980-avr. 1981. Catalogue, Paris, Édition des Musées nationaux, 1980. 232 p., di. encarté (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

e. *L'instrument de musique populaire: usages et symboles.* Film. Paris, Ministère des Affaires étrangères – CNRS (SERDDAV), 1980 (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1981 a. La musique dans le charivari français contemporain. *Le charivari.* Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981. 45-53.

b. La recherche ethnomusicologique sur la France 1945-1981. *Ethnomusicologie.* Paris, Ministère des Relations extérieures, 1981. 2-7.

c. Avant-propos à: *Recherche et action culturelle sur le patrimoine ethnologique*, Actes du colloque de la Société d'Ethnologie française. Besançon, Association Comtoise d'Arts et de traditions populaires, 1981. 2-4.

d. *Recherches en ethnomusicologie de la France*. Film. Paris, Musée ATP, Ministère des Affaires étrangères, CNRS (SERDDAV), 1981 (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1982 a. A y prêter l'oreille: bruits, musique et société. *L'oreille oubliée*. Paris, Centre Georges Pompidou, C.C.I., 1982. 94-96.

b. Signaux sonores et petits métiers. *L'oreille oubliée*. Paris, Centre Georges Pompidou, C.C.I., 1982. 90-91.

c. *La Musique à Marie-Galante*. Paris, Basse-Terre. Société d'Histoire de la Guadeloupe, Association des amis de l'écomusée de Marie-Galante, Association des amis des musées et monuments de la Guadeloupe. 1982. Album de 2 disques 30 cm avec livret de 27 p., 20 ill., mus. not. (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1983 Typologie et classification en organologie musicale. *CIMCIM Newsletters*. Paris, ICOM. XI, 1983/1984. 36-52.

1984 a. Coda. *Ethnologie française*. Numéro spécial «Ethnomusicologie, recherches récentes». Paris, Berger-Levrault, 1984. XIV-3. 319-320.

b. Conclusions 2: ethnologie et cultures populaires. *Les cultures populaires*. Actes du colloque de la Société d'Ethnologie française et de la Société française de Sociologie. Paris, SEF-SFS, 1984. 103-106.

c. Histoire de l'ethnomusicologie. *Précis de musicologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984. 53-61.

1986 *Guadeloupe, musique de la Côte-sous-le-vent*. Paris, Basse-Terre. Société d'Histoire de la Guadeloupe, 1986. Albun de 2 disques 30 cm avec livret de 27 p., ill., mus. not. (en collab. avec M. Pichonnet-Andral).

1987 Présence de Georges Henri Rivière. *Ethnologie française*, numéro spécial «Hommage de la Société d'Ethnologie française à Georges Henri Rivière». Paris, Berger-Levrault. T. XVII, I-1987. 9-10.

1988 Le triangle et ses représentations comme signal sonore et culturel. *Imago Musicae*. Actes du colloque international «De l'image à l'objet. La méthode critique en iconographie musicale». Kassel, Bärenreiter, 1988. IV-1987. 121-135.

1989 Exemple de relation entre recherche et muséographie: une visite au Département d'ethnomusicologie du Musée des Arts et Traditions populaires. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris, Dunod, 1989. 183-184.

ENTRETIENS

UN HOMME MUSICAL
Entretien avec John Blacking*

John Blacking est né en 1928 à Guildford/Surrey. Il fit des études d'anthropologie et de piano, et travailla sous la direction de Hugh Tracey à l'*International Library of African Music*. En 1959, il devint assistant, puis maître assistant et, en 1965, professeur au *Department of Social Anthropology and African Government* de l'Université de Witwatersrand à Johannesburg. Sa recherche anthropologique était centrée sur le développement et le rituel.

La renommée de Blacking se fonde principalement sur son enseignement et ses recherches dans le domaine de l'ethnomusicologie. Lorsqu'il quitta l'Afrique du Sud, en 1969, il fut nommé à une chaire nouvellement créée au Département d'anthropologie sociale de la Queen's University de Belfast. Depuis lors, il a assuré les fonctions de président de la Société d'ethnomusicologie, de membre fondateur du Séminaire européen d'ethnomusicologie, et de membre du comité du *British Council*, du *British Economic and Social Research Council*, du *Council for National Academic Awards*, ainsi que du *Arts Council*. Il a été affilié à diverses universités en tant que professeur invité ou chargé de cours, dont celles de Western Michigan, de Berkeley, de Washington, de Pittsburgh, de Western Australia, d'Edinburgh et de Londres. Pour chacun de ses étudiants, Blacking a été une source d'encouragement; pour tous, ses cours et ses publications continuent d'être une inspiration et un défi.

Réalisé trois mois avant son décès, survenu le 24 janvier 1990 après un long et courageux combat contre la maladie, cet entretien apparaît à plus d'un égard comme le testament intellectuel de Blacking. A ceux qui l'ont connu, il rappellera les grands axes de sa pensée musicale, et offrira aux autres le portrait d'une des personnalités les plus marquantes et les plus attachantes de l'ethnomusicologie contemporaine.

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

«Pour les Venda, peuple d'Afrique australe, et pour de nombreux autres peuples africains, la communication musicale en général et les expériences corporelles particulières engendrées par la pratique polyphonique sont liées à d'autres expériences et idées. La musique provoque une émotion profonde au travers de la résonance que les gens sont susceptibles d'établir entre, d'une part, l'accent sonore et le déroulement idéal de la musique et, d'autre part, la tension nerveuse et l'élan moteur du corps. Mais nulle musique n'est intrinsèquement dotée de pouvoir. La musique est dépourvue d'effet sur l'action sociale, à moins qu'elle ne se rattache à un ensemble cohérent d'idées sur moi et autrui et les sensations physiques» (Blacking 1987: 35).

Keith Howard: Vous avez terminé une formation en archéologie et en anthropologie au King's College à Cambridge. Puis vous avez caressé l'idée d'une carrière musicale. Comment en êtes-vous venu à vous tourner vers l'ethnomusicologie?

John Blacking: Mon professeur à Cambridge, Meyer Fortes[1], s'est rendu compte qu'aucun anthropologue n'avait accordé la moindre importance à la musique, excepté son ami personnel Siegfried Nadel. Nadel débuta comme musicologue et finit comme anthropologue social. Quant à moi, j'ai suivi le cheminement inverse. Fortes savait que j'aimais beaucoup l'anthropologie, mais il m'a suggéré de la combiner avec mon intérêt pour la musique, dont il pensait qu'il risquerait de m'éloigner de l'anthropologie et de m'empêcher de terminer brillamment mes études. Il m'a obtenu une bourse modeste me permettant d'étudier auprès d'André Schaeffner au Musée de l'Homme à Paris, en 1952. Là j'ai appris beaucoup sur l'organologie, et j'ai admiré la méthode classificatoire de Schaeffner. L'initiative prise par Fortes faisait état de perspicacité et de largesse d'esprit, et c'est pourquoi *Le sens musical* (1980) lui est dédicacé.

Après avoir terminé mes études à Cambridge en 1953, j'ai été nommé consultant adjoint du Gouvernement sur la question des aborigènes de Malaisie. Je me suis trouvé en désaccord avec le général Templer sur la manière d'agir avec les aborigènes. Il voulait les sortir tous de la forêt pour les empêcher de venir en aide aux insurgés communistes. J'ai protesté en disant que cela équivalait à les tuer, car ils n'étaient pas habitués aux maladies européennes. Et c'est exactement ce qui se passa. J'ai été renvoyé mais, peu après, Templer a changé de politique. Si j'avais été un peu moins intempérant et plus prudent, j'aurais peut-être gardé mon poste.

Après avoir fait mon service militaire en Grande-Bretagne, j'ai été affecté aux Goldstream Guards en Malaisie (1947-49). A ce moment, j'avais encore le projet d'entrer dans les ordres de l'Église anglicane. En Malaisie, j'ai rencontré des musulmans, des hindous et des bouddhistes, tous à bien des égards plus chrétiens que nombre de chrétiens que je connaissais en Angleterre, en raison

[1] Les années de Fortes à Cambridge ont été décrites par Adam Kuper (1973: 154-55, 158-59).

John Blacking (1928-1990). Photo: Pacemaker Press Int. Ltd.

de leur comportement pacifique. J'ai commencé à douter; ma foi ne s'est pas effondrée, mais je ne pensais plus être capable de monter en chaire pour prêcher qu'il n'y avait qu'une seule voie menant au ciel[2]. Significativement, avant d'aller à Cambridge, j'avais fait un peu de travail social à Canning Town dans le *East End* de Londres. J'envisageais alors toujours de travailler dans le domaine de l'anthropologie sociale appliquée. Toutefois, le travail social m'a déconcerté au point de m'amener à la conviction qu'il ne suffisait pas de raccommoder et de réformer la société; il fallait plutôt la transformer. En effet, je m'étais essayé à diverses bonnes œuvres et, peu à peu, j'eus le sentiment de me brûler les doigts en essayant de changer le monde. Mes vues politiques, jusque-là conservatrices, tournèrent aussi progressivement au rouge socialiste, ce qui n'a pas tardé à colorer mon enseignement.

En 1954, lorsque j'ai quitté la Malaisie pour la seconde fois, je suis allé étudier le piano à Paris avec Suzanne Guébel. Elle a transformé ma technique de jeu, et j'ai appris énormément d'elle. A mon retour à Salisbury, j'ai pratiqué avec acharnement, jusqu'à ce que vienne le moment critique: je n'avais plus d'argent. C'est à ce moment-là qu'on m'offrit le poste de musicologue à l'*International Library of African Music* dirigée par Hugh Tracey. Je suis parti pour Roodepoort dans le Transvaal, où mon travail consistait à transcrire, à analyser et à commenter les enregistrements réalisés par Tracey.

Je me sentais déchiré entre, d'une part, la transcription et l'analyse et de l'autre, tout ce que je voyais comme mon véritable travail, à savoir la pratique du piano. J'ai accompagné Tracey dans deux expéditions à Kwazulu et au Mozambique[3], mais j'étais frustré par le genre de tourisme de recherche dans lequel nous étions engagés, qui ne favorisait guère une étude musicale approfondie. J'avais la conviction que des expéditions aussi brèves étaient insuffisantes et que seul un contact prolongé, dans le style proprement anthropologique, permettait de connaître la langue, la structure sociale et le contexte culturel qui sous-tendent la musique enregistrée. Mon changement de perspective s'est dessiné dans mon article sur les airs de flûte butembo (1955b), où j'ai réalisé que mon analyse était ce qu'elle était à cause de l'absence d'un travail de terrain dans la région, ce qui m'avait empêché de contextualiser l'œuvre de compositeurs brillants.

J'ai reçu la permission de faire du terrain. J'ai passé une année chez les Venda sous les auspices de l'*International Library*, puis j'ai démissionné et j'ai continué grâce à un modeste subside Horniman (£ 500) du *Royal Anthropolo-*

---

[2] Pendant les années cinquante et jusqu'au début des années soixante, Blacking s'est débattu avec sa foi et son engagement religieux. La leucémie de sa troisième fille par sa première femme, Paula Gebers, les a amenés tous deux à explorer la voie spirituelle de Subuh. En 1967, pendant qu'il méditait avec le mystique indonésien Bapak Muhammad Subuh, Blacking eut une expérience spirituelle extraordinaire dont il dit qu'elle changea le cours de sa vie, mais qu'il a su réconcilier tout dernièrement avec le christianisme orthodoxe de son enfance.

[3] Au Mozambique, Blacking rencontra les Chopi et leurs xylophones, décrits par Tracey (1970). A l'époque, l'*International Library* était financée par la Fondation Nuffield.

gical Institute de Londres. A partir de mai 1956, j'ai effectué vingt-deux mois de travail intensif sur le terrain. Même à ce moment-là, je n'avais pas encore abandonné mon désir de faire du piano professionnellement. Quand j'eus la possibilité de m'installer dans un bungalow, j'y ai emménagé mon propre piano, car je trouvais les instruments des missions tout à fait inadéquats. J'ai continué à en jouer pendant mes enquêtes sur le terrain, et c'est ainsi que j'ai pu m'imposer comme musicien et acquérir un public venda ayant des choses intéressantes à dire sur ma musique. Ma capacité de jouer était vue comme une indication du fait que je connaissais quelque chose à la musique européenne, si bien qu'on m'invita à faire partie du jury lors de concours musicaux venda. A mon départ en janvier 1959, j'étais en fait beaucoup plus attiré par la musique africaine.

En 1959, une fois engagé à l'Université de Witwatersrand/Johannesburg, j'ai commencé à correspondre avec Alan Merriam. A mes yeux, mon travail de doctorat devait se situer dans la perspective de l'anthropologie de la musique. Ce n'est qu'en 1964, année de publication du livre de Merriam *The Anthropology of Music*, que j'ai constaté quelques différences: autant j'admirais le livre et je continuerais à appuyer presque tout ce qu'il renferme, autant je sentais qu'il ne prêtait pas assez attention à la dimension musicale, à la musique en tant que système symbolique (voir 1966). Lorsque je devins professeur, en 1965, ma vision de toutes les musiques avait changé.

K.H.: Vous avez dit une fois que dans les années cinquante, personne ne savait faire du travail de terrain en ethnomusicologie. Que faut-il entendre par cette remarque?

J.B.: Il existait une idée assez précise sur la manière de constituer une collection de documents ethnomusicologiques. Maud Karpeles, Percy Grainger, Béla Bartók, Constantin Brăiloiu et de nombreux autres avaient fait du travail superbe. Mais je ne voulais pas vraiment les imiter. Leur travail évoquait l'ancienne école de l'anthropologie, vouée à rassembler des données sur les coutumes et la parenté, et élaborée à partir d'entretiens avec des informateurs. Quant à moi, je voulais me plonger véritablement dans la vie d'une société et participer à ses activités musicales sur une longue période. Je voulais apprendre la langue luvenda et étudier la parenté, les structures politiques, les rites et la vie économique, à la manière d'un anthropologue. Mais d'un autre côté, je me proposais d'étudier la musique avec beaucoup plus d'intensité que ne le ferait un anthropologue. Jusque dans les années cinquante, les seuls à s'être ainsi immergés dans une seule tradition musicale étaient Béla Bartók, Jaap Kunst et quelques autres, pour la simple raison que le hasard avait voulu qu'ils vivent longtemps dans la région (un peu à la manière dont Malinowski avait abouti dans les îles Trobriand). Merriam avait lui aussi fait du terrain, mais durant de brèves périodes seulement.

Lorsque je suis arrivé chez les Venda, j'ai établi un premier inventaire de la musique. Puis j'ai choisi, tout à fait dans le style de l'anthropologie traditionnelle, de limiter mes efforts à un seul domaine. J'ai trouvé que le meilleur moyen

d'avancer consistait à fréquenter la société venda à la manière d'un enfant venda, en apprenant des chansons enfantines avec les enfants et en me faisant corriger par eux. Cela devait me permettre de m'habituer graduellement à la musique des adultes. Les Venda trouvèrent ma tactique absurde. L'idée qu'un adulte jouât aux devinettes avec les enfants leur paraissait ridicule. Connaissant mes compétences musicales, ils s'étonnaient que je ne consacre pas davantage de temps à interpréter les chansons et la musique des adultes. Pourtant, un apprentissage systématique me permit de connaître la musique enfantine.

Deux autres facteurs ont influencé l'orientation de mes recherches. Le premier était intentionnel: je m'intéressais au problème de la musicalité. J'avais immédiatement été frappé par le grand nombre de musiciens compétents parmi les Venda – nombre excédant de loin la moyenne relevée dans ma propre société (voir 1973a: 7-8). J'avais également été frappé par le fait que de jeunes enfants étaient de bons musiciens. J'ai voulu découvrir jusqu'à quel point tout cela résultait de facteurs culturels et si la société venda encourageait un développement précoce des aptitudes musicales. J'ai élaboré une série de tests dont j'ai rendu compte dans *Venda Children's Songs* (1967). Le second facteur fut accidentel: je contractai une hépatite, ma première et seule maladie à part celle dont je souffre actuellement. Je fus par hasard aidé par Victor Ralishai, un jeune étudiant qui avait pris un congé d'un semestre. Son intérêt fut stimulé, et il devint par la suite professeur d'anthropologie sociale. Je dirais que le but de tout ethnomusicologue qui se lance dans le travail sur le terrain devrait être de former des gens sur place, susceptibles de continuer notre entreprise.

K.H.: Quelle importance avait pour vous le fait de jouer des instruments venda?

J.B.: Elle était immense. Il était surtout important pour moi de chanter les chansons enfantines et de participer aux ensembles de tambours. Je n'ai jamais eu l'ambition de devenir expert, car je n'y voyais pas ma tâche principale. Mais j'ai voulu découvrir à travers le jeu quelle était sa problématique. Par exemple, j'ai joué dans des ensembles de flûtes et j'ai appris les pas de danse. J'ai également appris les doigtés de certaines mélodies de *mbira*, mais je suis toujours resté débutant. Ma tâche consistait à élucider et à comprendre les processus et leurs résultats, non pas à devenir musicien.

K.H.: En 1965, vous avez passé un semestre à l'Université de Makarere. En quoi fut-ce un moment décisif dans votre carrière?

J.B.: Ce semestre à Makarere[4] fut pour moi une expérience merveilleuse. Il fallait entendre la richesse de la musique de l'Ouganda pour y croire, et cer-

---

[4] L'*East African Institute of Social Research* fut créé en 1950 à Makerere/Kampala. En 1965, Blacking fut professeur invité au programme d'études africaines. Son influence sur Cooke et Gourlay a été féconde, mais il a récemment réagi à mon compte rendu de Cooke (1986) en disant: «... il est plus probable que "les échos de travaux plus anciens de Blacking" dans le livre de Cooke sont des conclusions semblables obtenues sur la base d'expériences semblables».

taines de ses formes sont aujourd'hui perdues à jamais. Par exemple, j'ai tourné un film 8 mm du *kabaka*, le cortège d'anniversaire du dernier *buganda* de l'Ouganda. Ce fut la dernière occasion, car le *kabaka* fut interdit en 1966 et ne resurgit jamais.

J'ai élaboré une technique efficace d'enseignement avec un groupe mixte d'étudiants – l'un d'entre eux était pasteur, un autre était Japonais et boursier du Rotary Club. Il y avait deux Européens, Kenneth Gourlay et Peter Cooke, mais la plupart des étudiants étaient Africains, comme Moses Serwadda. Nous disposions d'un montant assez important pour la formation, si bien que des étudiants qui vivaient dans une région particulière de l'Ouganda ou y avaient des parents allaient organiser des visites pour quatre ou cinq de leurs camarades de classe. Puis nous passions des week-ends sur le terrain, pour enregistrer des musiciens ou pour leur rendre visite. A notre retour à Kampala, nous discutions de ce que nous avions enregistré.

K.H.: Le livre *Venda Children's Songs* (1967) date de cette époque. En quoi est-ce un ouvrage important?

J.B.: C'est un ouvrage sous-estimé[5]. Une des raisons en est que très peu de gens l'ont lu. Ce fut aussi une erreur de l'avoir publié en Afrique du Sud: malgré sa belle présentation, sa diffusion est restée limitée. Les questions que j'y aborde ne semblent guère avoir été acceptées. C'est dans cet ouvrage que je traite pour la première fois en détail de la relation entre les tons de la langue parlée et la mélodie. Il a été démontré que mes conclusions valent pour la plupart des sociétés d'Afrique australe, mais on continue néanmoins à prétendre que les tons déterminent la mélodie. J'ai démontré que cela n'est nullement le cas. Je me suis donné beaucoup de peine pour cerner le rapport entre la structure sociale et la structure musicale, mais plus récemment, cette question a été abordée par d'autres d'une manière qui, franchement, me paraît naïve.

Les gens continuent à parler en termes de développement acoustique de la musique – dans le sens d'enfants chantant deux tons, puis trois, puis quatre et plus. Or, les données disponibles au sujet des Venda montrent clairement que le nombre de tons chantés par les enfants est déterminé dans un premier temps par la popularité des chansons et par le contexte, et ensuite par le style musical. Les chansons enfantines ne sont pas le produit d'une quête à tâtons de capacités musicales universelles déterminées par la série des harmoniques. Il s'agit de phénomènes culturels. Les chansons se rattachent de toute évidence à la musique des adultes et à ses modèles. A partir de là, je conteste l'utilité de nombreux tests d'aptitudes musicales, si bien que mon ouvrage peut être utile à quiconque s'intéresse à la psychologie de la musique.

---

[5] *Venda Children's Songs* est maintenant épuisé. Il pourrait encore y avoir des exemplaires en vente à Belfast.

Dans une certaine mesure, les erreurs sont les miennes. Je n'ai jamais aimé les discussions théoriques interminables qui visent principalement à se vanter du nombre de lectures qu'on a faites. Je ne m'intéresse pas non plus beaucoup aux longues diatribes sur des théories ineptes ou intenables. J'ai donc conçu *Venda Children's Songs* comme un livre concis et scientifique sur la musique. C'est pourquoi il est très dense. En même temps, lorsque j'ai gagné l'Amérique en 1971, mon travail y était pratiquement inconnu. C'est seulement dans les années 1970 que l'on a commencé à prêter attention à mes écrits, pour la simple raison que j'en transmettais le message oralement lors de conférences. Il semble que personne ne lit de livres ou même d'articles sans s'intéresser personnellement au domaine traité, ou sans avoir rencontré l'auteur. D'autre part, dans *A Commonsense View of All Music* (1987), mes réflexions sur le rapport entre discours et chant rappellent celles de George List, qui reprennent à leur tour celles d'auteurs plus anciens, comme Richard Strauss. De même, en 1977 déjà, je me suis entretenu avec Klaus Wachsmann sur quelques idées concernant l'influence de la culture et de la société sur l'expérience musicale, au moment même où il était devenu très critique à l'égard de ce qu'il percevait comme une exagération de ma part du facteur culturel. Je n'ai pas cité son article superbe sur la variabilité de l'expérience musicale (Wachsmann 1982) dans *A Commonsense View*, en partie parce qu'il n'ajoutait rien de significatif à ce que Percy Grainger avait déjà dit beaucoup plus tôt.

K.H.: Vous avez quitté l'Afrique du Sud en 1969...

J.B.: En 1969, j'ai été arrêté, puis mis en liberté provisoire sous caution et, après le procès, j'ai été condamné avec sursis. Je suis resté en Afrique du Sud pendant quelques mois encore, mais au moment de mon départ, j'ai reçu une lettre officielle me demandant de ne jamais revenir. A l'époque, je faisais partie de ceux qui s'opposaient à l'apartheid et j'ai publiquement soutenu, en 1968, l'engagement d'Archie Majefe comme assistant en anthropologie sociale à Cape Town.

K.H.: ...et vous avez été nommé à une chaire d'anthropologie nouvellement créée à la Queen's University de Belfast. Vous avez enseigné l'anthropologie en Faculté des Lettres plutôt que des Sciences sociales. Peu après, vous avez enseigné l'ethnomusicologie comme partie intégrante de l'anthropologie et non pas de la musicologie. Vos auditeurs étaient des étudiants avancés plutôt que de première année. Et la plupart de vos étudiants en ethnomusicologie avaient une formation musicologique plutôt qu'anthropologique.

J.B.: On m'avait offert un poste de professeur d'anthropologie à l'Université de Western Michigan, à Kalamazoo, que j'avais accepté. Mais il m'a fallu une année pour obtenir le visa. Pendant ce temps, on m'a invité à me porter candidat pour une nouvelle chaire d'anthropologie à la Queen's University.

Ce que j'ai fait, et j'ai été nommé. Je suis arrivé à Belfast en juillet 1970. J'ai mis comme condition à ma nomination que l'on m'accorde un congé en 1971 me permettant d'enseigner à Western Michigan. A Queen's, j'ai élaboré le programme du département – c'était fastidieux, mais cela a marché – puis je suis parti pour les États-Unis.

Je suis rentré en octobre 1971. Au moment de ma nomination, l'anthropologie faisait déjà partie de la Faculté des Lettres. Il y avait trois assistants, et il était parfaitement clair que la Faculté des Lettres s'était battue pour une chaire d'anthropologie; il aurait été mal vu que je recommande un transfert de faculté. D'autre part, le titulaire de la chaire de sociologie réclamait avec véhémence que l'anthropologie devienne un domaine annexe de la sociologie au sein de la Faculté des Sciences sociales. Il apparaissait donc tout aussi clairement à l'époque que la sociologie s'apprêtait à avaler l'anthropologie. Cela m'a déplu. L'anthropologie sociale est significativement différente, vouée qu'elle est à conceptualiser la culture et ses variantes plutôt que les similitudes de l'expérience humaine. Mon point de vue en la matière ressort de ma conférence inaugurale à Belfast, *Man and Fellowman* (1974a).

Au début, je me suis consacré exclusivement à l'anthropologie sociale. Je n'avais nulle intention de développer un programmme d'ethnomusicologie. Néanmoins, durant ma première année à Queen's, j'ai accueilli deux étudiants qui avaient chacun une formation musicale et voulaient faire un doctorat. L'un était Elkin Sithole, un Zoulou de Natal qui travaillait à l'époque à Chicago; l'autre était Max Brandt, un ancien étudiant de Mantle Hood, titulaire d'une maîtrise de l'Université de Californie à Los Angeles, qui travaillait à l'époque sur la musique afro-vénézuelienne. Tous deux étaient venus vers moi en raison de mon rapport avec la musique africaine. Sithole étudiait la musique *gospel* de Chicago, tandis que Brandt poursuivait sa recherche. Je les ai acceptés. Les autorités du département de musicologie à Queen's avaient clairement dit qu'ils ne voulaient pas développer l'ethnomusicologie, et ils m'avaient donné leur bénédiction pour que j'aille de l'avant. Ensuite le psychologue John Baily est arrivé, suivi par Gerd Baumann, Rita Segato et Maria Ester Grebe-Vicuna, tous principalement anthropologues, ainsi que par le mari de Rita, José Jorge Carvalho.

Vers 1974, nous nous sommes rendu compte que plusieurs personnes réclamaient un enseignement plus spécifiquement ethnomusicologique ou, si vous voulez, un enseignement qui tienne davantage compte de l'anthropologie de la musique. En 1975, nous avons créé une maîtrise et un diplôme en anthropologie sociale (ethnomusicologie). Celui-ci comprenait une formation d'anthropologie de la danse. Je voulais concentrer mes efforts sur les études de troisième cycle, comme on le faisait pour l'anthropologie sociale à l'Université d'Oxford. Mes cours portaient toujours sur l'anthropologie sociale. En fait, je n'ai jamais véritablement abordé l'ethnomusicologie dans mes cours, sauf lorsque j'étais invité à enseigner à Berkeley, Pittsburgh, Seattle et Western Australia à l'étranger, ainsi qu'à Edinburgh, East Anglia et la City University de Londres

en Grande-Bretagne[6]. Je n'ai jamais conçu l'ethnomusicologie comme un domaine distinct, car je pense que l'on pourrait la qualifier tout aussi bien d'anthropologie cognitive. C'est seulement dans les années quatre-vingt que j'ai entrepris à Queen's la création de deux postes en ethnomusicologie.

K.H.: Peut-on dire que la production de doctorants à Queen's revient à former des gens pour leur assurer un gagne-pain pour le reste de leur vie?

J.B.: En un sens, tout doctorat assure un gagne-pain. La tâche la plus importante des usines de doctorats est de permettre la publication systématique de nouvelles données ethnographiques. Si, au cours de cet exercice, la réputation de l'étudiant se trouve rehaussée dans son propre environnement ou pays, tant mieux! Un excellent exemple en est Meki Nzewi. Quand il est arrivé à Belfast, il a bien précisé qu'il n'écrirait pas de thèse pour faire plaisir aux pontifes des universités occidentales. Il voulait toucher un public nigérian et produire quelque chose qui ait de la valeur pour ses compatriotes. Il ne me restait qu'à insister sur une présentation suffisamment ordonnée et érudite pour satisfaire le jury.

A Queen's nous avons eu la chance d'accueillir un nombre considérable d'étudiants des pays africains et asiatiques, autant que d'Europe et d'Amérique. Ayant toujours facilité l'accès à notre Université, nous avons pu admettre des étudiants qui n'avaient pas les qualifications habituelles exigées par de nombreuses institutions. Mais nous leur avons rendu le départ difficile. A ce stade du développement de l'ethnomusicologie, il ne faut pas attacher trop d'importance aux théories fantaisistes. Il faut plutôt chercher à publier des données ethnographiques qui, dans bien des cas, sont en voie de disparition rapide. Cela revêt une valeur énorme dans notre étude de l'histoire mondiale de la musique et de la danse, ainsi que pour tous ceux qui s'intéressent aux questions soulevées par la diversité de la musicalité humaine.

K.H.: Y a-t-il une différence dans la formation, par exemple, des étudiants africains et des étudiants britanniques travaillant sur la musique africaine?

J.B.: Tous les étudiants venant de l'étranger ne souhaitent pas forcément étudier leur propre musique. Kenichi Tsukada, un chercheur japonais qui s'est joint à nous après la mort d'Alan Merriam, jouait du *shakuhachi*. Mais il était

---

[6] Blacking fut John Danz Lecturer à l'Université de Washington/Seattle (1971), Munro Lecturer à l'Université d'Edinburgh (1974), Visiting Andrew Mellon Professor of Music à l'Université de Pittsburgh (1980), Misha Strassberg Senior Visiting Fellow à l'Université de Western Australia (1983) et Visiting Bloch Professor à l'Université de Californie à Berkeley (1986). Depuis 1983, il a été professeur invité au département de musique de la City University de Londres, et depuis 1986, Honorary Fellow au College of Art and Design, Goldsmith's College, Londres. Les cours donnés à Seattle sont devenus *Le sens musical* (1980); les cours donnés à Western Australia ont fourni la base de *A Commonsense View of All Music* (1987). En 1984, il fut élu membre de la Royal Irish Academy et, en 1986, il reçut la médaille Rivers du Royal Anthropological Institute.

désireux d'étudier la musique africaine, et il a finalement présenté une thèse sur la cérémonie d'initiation *mukanda* des Luvale de Zambie. Son compatriote Fumiko Fujita, en revanche, souhaitait étudier la musicalité et la pertinence de la musique japonaise dans l'éducation des enfants japonais. Nous avons également eu la chance d'accueillir plus d'une personne travaillant sur la même tradition musicale, comme Keith Howard, Inok Paek et Hae Kyung Um qui étudiaient tous trois la musique coréenne. Deux d'entre eux venaient de l'intérieur, le troisième de l'extérieur; et chacun a abordé son terrain d'un point de vue différent.

Une grande partie de l'ethnomusicologie «du proche» est plus lointaine qu'il n'y paraît, en ce sens qu'elle n'est pas d'emblée familière au chercheur, comme le démontre l'exemple de Joshua Uzoigwe. Chercheur d'origine nigériane mais élevé dans la tradition musicale occidentale, il s'est formé à la Guildhall School of Music à Londres; c'est aussi un compositeur talentueux qui écrit de la musique sérielle. Assez tard dans le cours de sa carrière, il a commencé à s'intéresser à la musique nigériane traditionnelle. Il voulait retourner dans son pays pour étudier les techniques de composition des ensembles de tambour *ukom*. Cette musique était nigériane – et la langue parlée par les musiciens était sa propre langue, l'igbo – mais le style musical lui était essentiellement étranger. Il a rencontré autant de problèmes à l'aborder que quiconque venant de l'extérieur. Les différences de classe ou les variations régionales rencontrées par les chercheurs indigènes démentent l'idée qu'ils pratiquent une ethnomusicologie «du proche» plutôt que «du lointain».

K.H.: Vous vous êtes fait une réputation en tant que pianiste. Comment vos recherches sur la musique non occidentale se sont-elles répercutées sur votre approche de la musique classique occidentale?

J.B.: Elles l'ont entièrement transformée. Mon expérience de la musique africaine a été significative. Toutefois, ce que j'ai appris, de nombreux musiciens occidentaux le savaient déjà, sans passer même une journée à écouter de la musique africaine ou à essayer d'en jouer. Pour moi, il était essentiel de comprendre le lien étroit entre le corps – la structure, les mouvements et les sensations du corps – et la production sonore. Dans la musique de *kalimba* des Nsenga, les mouvements corporels jouent un rôle crucial dans l'élaboration des formules mélodiques. J'ai aussi appris des choses par le jeu des tambours, en particulier une forme de relaxation par la participation à ce jeu, qui s'est révélée extrêmement utile pour le jeu du piano.

Dans la musique de l'Afrique sub-saharienne que j'ai apprise, le fait de la performance est une preuve scientifique de l'une des vérités fondamentales de la vie: toute matière est une manifestation de l'esprit; en jouant, en permettant au corps de se soumettre à l'acte musical, on éprouve de l'empathie avec autrui, avec la nature. C'est une vérité mystique. L'idée de possession se retrouve en un sens dans l'univers musical de l'Occident: jouer Chopin et vivre l'esprit de Chopin (voir aussi 1971c).

K.H.: Aujourd'hui encore vous vous référez aux Venda, bien que votre travail de terrain remonte à trente ans. Comment le justifiez-vous?

J.B.: En premier lieu, celui qui écrit aujourd'hui sur Bach, Schubert ou Schumann n'est pas appelé à se défendre. Deuxièmement, le terrain anthropologique et ethnomusicologique est essentiellement historique. En ce qui me concerne, j'ai étudié les façons dont les Venda faisaient de la musique entre 1956 et 1958. Mes données formeront toujours une tranche de l'histoire de la musique. Cette approche de l'anthropologie sociale est la plus utile et la plus appropriée, conformément au genre d'arguments avancés par Evans-Pritchard (1962).

Il vaut la peine de mentionner que je suis fier d'être, par l'intermédiaire de Meyer Fortes, un petit-fils intellectuel de Bronislaw Malinowski. J'ai été profondément influencé par la prépondérance que Malinowski attribuait à une ethnographie détaillée et en profondeur, ainsi que par les difficultés qu'il éprouva à brosser un portrait de la société étudiée. Malinowski a essentiellement passé sa vie à écrire sur les insulaires des Trobriand, mais personne ne l'a critiqué pour cela.

Il se pose un problème important lorsqu'on se met à rédiger longtemps après avoir recueilli son matériel. Entre-temps, on vieillit et mûrit. Mais au lieu d'y voir un problème, je l'ai plutôt considéré comme un avantage: une partie considérable de ce que j'avais appris et enregistré entre 1956 et 1958 n'a véritablement acquis de sens pour moi qu'au cours des dernières années. On m'avait parlé des rapports entre vie matérielle et vie spirituelle et des manières dont la musique peut jeter un pont entre les deux; on m'avait aussi parlé longuement des enfants comme étant des êtres angéliques. A l'époque, je croyais avoir compris, mais certaines significations plus profondes m'échappaient, car je manquais encore de maturité. Plus récemment, j'en suis venu à regarder la vie différemment. Le chercheur doit donc veiller à fixer par écrit ce qu'il faisait quand il recueillait son matériel, et ce qu'il faisait quand il le mettait sur papier. La position du chercheur doit toujours être rendue explicite.

K.H.: Dans les années 1970 et 1980, vous avez élargi votre perspective. Comment cela s'est-il passé, et quelle est votre contribution à d'autres domaines?

J.B.: Les domaines «plus larges» sont une extension assez logique de ce que j'ai fait dans les années soixante. A un pôle du spectre, il y a toujours mon intérêt pour l'approche biologique de la production musicale. Plus récemment, le fait d'avoir épousé un médecin a sans doute aussi stimulé mon intérêt pour les caractéristiques du comportement humain, qui sont jusqu'à un certain point déterminées biologiquement (1959, 1973a: 12-19, 1977a, à paraître). A l'autre bout du spectre, il y a l'intérêt croissant pour le rôle que jouent les musiques du monde – en particulier celles de l'Afrique – dans le domaine éducatif, au fur et à mesure notamment que je me suis trouvé impliqué dans l'éducation musicale. Les problèmes annexes me sont apparus sous l'effet des

conditions changeantes au Royaume-Uni et en Amérique (1982, 1985b). Après tout, les termes de musique «multiculturelle» ou «ethnique» ont une connotation plutôt paternaliste (1985a).

Ma pensée a connu un véritable tournant au début des années soixante-dix, lorsque j'ai lu l'œuvre de Chomsky et aussi le merveilleux livre d'Eric Lenneberg (1967). Ce que Chomsky a écrit prend tout son sens à la lumière des problèmes dont j'ai traité dans *Venda Children's Songs*. Lenneberg m'a poussé à produire un volume parallèle sur les fondements biologiques de la musique, que je n'ai pas encore écrit, mais pour amener les gens à aborder ce genre de problèmes, j'ai édité *The Anthropology of the Body* (1977a).

Mon intérêt pour la danse est né tant de ma quête des fondements biologiques de la musique dans la phylogénèse humaine que de mes réflexions sur le potentiel non verbal des cultures humaines anciennes de type *homo erectus* et *homo sapiens neanderthalensis* (1976, 1988b). L'idée de Vico, qui veut que les êtres humains aient dansé avant de marcher, s'est imposée à moi, au fur et à mesure que j'apprenais davantage sur les danses rituelles des espèces animales. J'avais bien sûr déjà participé aux tentatives d'analyse des structures musicales en rapport avec les modèles musicaux qu'implique leur production sur un xylophone, une *mbira*, une harpe ou tout autre instrument. Ces deux champs d'étude sont réunis dans «Dance and Music in Venda Children's Cognitive Development» (1988a).

Mon intérêt pour l'éducation musicale a été suscité par ces mêmes préoccupations. C'était une sorte d'ethnomusicologie appliquée. Si l'être humain naît musical et que dans certaines sociétés cette aptitude inhérente est encouragée dès la petite enfance, il me semble qu'il faut œuvrer davantage dans les sociétés industrielles modernes pour que l'expérience artistique et la pratique musicale soient placées au centre de l'éducation. Ma recherche m'a conduit à la conviction profonde que ce qui est un mythe relaté par nombre de sociétés africaines et asiatiques constitue un fait scientifique: à savoir que les origines de la culture sont à chercher dans la musique et la danse. A ce sujet, mes articles-clef, bien que tous trois encore insuffisants, sont 1974b, 1976 et 1977a.

K.H.: Dans les année 1980, vous vous êtes davantage signalé par votre appui à l'ethnomusicologie. Comment en voyez-vous les développement futurs?

J.B.: On m'a proposé la fonction de directeur de publication des *Cambridge Studies in Ethnomusicology* (Cambridge University Press). Maintenant que la première série est close, nous aimerions élargir la portée de la collection en vue de nouer des liens plus étroits entre les découvertes de l'ethnomusicologie et les préoccupations de la musicologie en général. Le compartimentage de la musicologie me semble être une tragédie. Je pense que Guido Adler n'a jamais souhaité un tel développement lorsqu'il s'est joint à Chrysander et Spitta pour fonder la *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaften* (1884). Le concept de *Tonkunst* avancé par Adler se prête à mon avis parfaitement à affronter la diversité des conceptualisations musicales à travers le monde. Les principes qu'il a élaborés,

en mettant l'accent sur le fondement culturel et historique de la composition et de la performance, sont décisifs pour l'ethnomusicologie autant que pour la musicologie. L'ethnomusicologie a accordé une place de choix à la nature symbolique de la musique et à la variété des systèmes symboliques qu'elle implique. Ainsi nous a-t-elle fait abandonner les analyses acoustiques assez grossières du son musical, bien que celles-ci continuent à dominer la psychologie de la musique et une bonne partie du travail analytique sur la musique. Je crois que nous serons bientôt en mesure de supprimer le préfixe d'«ethno» dans ethnomusicologie. Nous aurons alors reconquis une musicologie unifiée, véritablement fertilisée et enrichie par l'apport de l'ethnomusicologie.

Ce fut pour moi une surprise de me retrouver président de la *Society for Ethnomusicology*[7]. Je crois avoir été le premier non-Américain non domicilé aux États-Unis à être nommé, et j'ai exercé ma fonction avec grand plaisir. Cependant, il est amusant de penser que – bien que j'aie commencé par y introduire des changements sur le plan académique (transformation du style des conférences et introduction de colloques) – mon exploit principal a été de sortir la Société des chiffres rouges.

Nous avons fondé le Séminaire européen d'ethnomusicologie en 1981. (Le Séminaire est dans une moins bonne position financière, car beaucoup de membres ne paient pas leur cotisation). Je pensais que le temps était venu pour les chercheurs d'Europe occidentale et orientale de collaborer plus étroitement. C'était aussi le moment d'imposer l'idée que l'ethnomusicologie est un domaine d'étude sérieux et ne signifie nullement perdre son temps avec des bribes éparses de musiques non occidentales. Nous voulions nous débarrasser d'un grand nombre de pseudo-ethnomusicologues. En effet, le Séminaire a débuté comme une sorte de syndicat destiné à assurer que notre domaine soit représenté et défendu convenablement dans le cadre des universités, des musées et d'autres institutions. Maintenant, il va plus loin. Il a commencé à susciter en Europe le type de dialogue dont les ethnomusicologues américains profitent depuis trente ans ou plus. Après tout, les pionniers dans le domaine ont été des Européens.

K.H.: Votre retraite commence aujourd'hui. Qu'espérez-vous faire à l'avenir?

J.B.: C'est délicat. Vous pourriez presque me demander ce que j'espère faire avant de mourir. J'ai plusieurs projets prioritaires, portant respectivement sur la musique des Venda, sur la pensée musicale et sur la méthode ethnomusicologique. Pendant de nombreuses années, cependant, j'ai eu envie de travailler sur une série de compositions centrées sur des thèmes africains. Je sais que c'est une idée désuète qui évoque le XIXe siècle. Néanmoins, il y a beau-

[7] En ce qui concerne la *Society for Ethnomusicology*, Blacking fut président désigné (1980-81), président (1981-83) et ancien président (1983-84).

coup de musiques africaines qui m'émeuvent, et il existe de nombreuses techniques africaines qui n'ont pas été éprouvées ou assimilées par la tradition classique occidentale. Je voudrais également encourager le développement d'une tradition classique en Afrique sub-saharienne. Je suis sans doute un peu déprimé par le fait que la plupart des développements de la musique africaine, engendrés par l'urbanisation et le changement social, se sont limités au domaine du pop. Bien qu'ils soient parfois excellents, ils ne captent pas l'esprit de la musique africaine. Il y a eu des compositeurs de talent, comme Fela Sowande et Akin Euba, mais je souhaiterais voir des développements plus significatifs. Tout dépendra de la voie que prendra l'éducation musicale en Afrique et, espérons-le, de la découverte d'une fusion heureuse entre la technologie moderne et la créativité musicale indigène.

Propos recueillis par
Keith Howard

Références citées

COOKE Peter
1986 *The Fiddle Tradition of the Shetland Isles.* Cambridge: Cambridge University Press.

EVANS-PRITCHARD Edward Evan
1962 «Anthropology and history». *In: Essays in Social Anthropology.* London: Faber: 46-65.

KUPER Adam
1973 *Anthropologists and Anthropology: The British School.* Harmondsworth: Penguin Books.

LENNEBERG Eric *et al.*
1967 *The Biological Foundations of Language.* New York: Wiley.

TRACEY Hugh
1970 *Chopi Musicians: Their Music, Poetry, and Instruments* [1948]. London: Oxford University Press.

WACHSMANN Klaus
1982 «The changeability of musical experience». *Ethnomusicology* 26(2): 197-217.

Sélection des publications de John Blacking

Livres et brochures

1964 *Black Background: The Childhood of a South African Girl.* London and New York: Abelard Schuman.

1967 *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis.* Johannesburg: Witwatersrand University Press.

1969a *Process and Product in Human Society. Inaugural Lecture.* Johannesburg: Witwatersrand University Press.

1973a *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press. 2nd edition, London: Faber & Faber, 1976; Japanese edition, 1979; French edition, 1980; Greek edition, 1981; Italian edition, 1986.

1974a *Man and Fellowman.* Inaugural lecture. Belfast: Queen's University.

1977a *The Anthropology of the Body.* (edited volume). London: Academic Press. [ASA monograph no. 15].

1987 *A Commonsense View of All Music: Reflections on Percy Grainger's Writings on Ethnomusicology and Music Education.* Cambridge: Cambridge University Press.

Articles

1954-5 «Musical instruments of the Malayan aborigines». *Federation Museums Journal I and II:* 35-52.

1955a «Notes on a theory of rhythm proposed by von Hornbostel». *African Music* 1(2): 12-20.

1955b «Eight flute tunes from Butembo». *African Music* 1(2): 24-52.

1959a «Problems of pitch, pattern, and harmony in the ocarina music of the Venda». *African Music* 2(2): 15-23.

1959b «Patterns of Nsenga kalimba music». *African Music* 2(4): 26-43.

1962 «Musical expeditions of the Venda». *African Music* 3(1): 54-72.

1965 «The role of music in the culture of the Venda of the Northern Transvaal». In: M. Kolinski (ed.), *Studies in Ethnomusicology* 2: 20-52. New York: Oak Publications.

1966 Comment on A.P. Merriam, *The Anthropology of Music, in Current Anthropology* 7(2): 218.

s.d. «Studying and developing music in East Africa». *East Africa's Cultural Heritage*: 37-44. Nairobi. [East African Monographs No. 4].

s.d. «Art and culture in Africa's economic development». *The Challenge of Development in Africa*: 106-17. Nairobi. [East African Monographs No. 7].

1968 «Percussion and transition». *Letter to Man* 3(2): 313-14.

1969b «Initiation and the balance of power – the tshikanda girls initiation of the Venda of Northern Transvaal». In: *Ethnological and Linguistic Studies in Honour of N.J. van Warmelo*: 21-38. Pretoria.

1970 «Tonal organization in the music of two Venda initiation schools». *Ethnomusicology* 14(1): 1-54.

1971a «Music in the historical process of Vendaland». *In*: Klaus P. Wachsmann (ed.), *Essays on Music and History in Africa*: 185-212. Evanston: Northwestern University Press.

1971b «Towards a theory of musical competence». In: E.J. de Jager (ed.), *Man: Anthropological Essays Presented to O.F. Raum*: 19-34. Cape Town: C. Struik.

1971c «The value of music in human experience». *Yearbook of the International Folk Music Council* 1: 33-71.

1972 «Deep and surface structures in Venda music». *Yearbook of the International Folk Music Council* 3: 91-108.

1973b «Fieldwork in African music». In: Dominique-René de Lerma (ed.), *Reflections on Afro-American Music*: 207-21. Kent, Ohio: Kent State University Press.

1974b «Ethnomusicology as a key subject in the social sciences». *In Memoriam Antonio Jorge Dias* 3: 71-93. Lisboa.

1976 «Dance, conceptual thought and production in the archaeological record». In: G. de G. Sieveking, I.H. Longworth and K.E. Wilson (eds.), *Problems in Economic and Social Archaeology*: 1-13. London: Duckworth.

1977b «Can musical universals be heard?». *The World of Music* 19 (1-2): 14-22.

1977c «An introduction to Venda traditional dances». *Dance Studies* 2: 34-56.

1977d «L'homme producteur de musique». *Musique en Jeu* 28 (sept.): 54-67 et 29 (nov.): 108-16.

1979 «Some problems of theory and method in the study of musical change». *Yearbook of the International Folk Music Council* 9: 1-26.

1980a «Trends in the Black music of South Africa, 1959-1969». In: Elizabeth May (ed.), *Music of Many Cultures: An Introduction*: 195-215. Berkeley: University of California Press.

1980b «Venda music». In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 19: 596-602. London: Macmillan.

1980c «Political and musical freedom in the music of some black South African churches». In: L. Holy and M. Stucklik (eds.), *The Structure of Folk Models*: 35-62. London: Academic Press. [ASA Monograph No. 20].

1981a «The problem of "ethnic" perceptions in the semiotics of music». In: Wendy Steiner (ed.), *The Sign in Music and Literature*. Austin: Texas University Press.

1981b «Ethnography of musical performance» In: Daniel Heartz and Bonnie Wade (eds.), *Report of 12th IMS Congress*, Berkeley 1977: 383-401.

1982 «A case for the arts». In: K. Robinson (ed.), *The Arts and Higher Education*: 26-50. Guildford: University of Surrey.

1983a «The structure of musical discourse: the problem of the song text» *Yearbook for Traditional Music* 14: 15-23.

1983b «The concept of identity and folk concepts of self: a Venda case study». In: Anita Jacobson-Widding (ed.), *Identity: Personal and Socio-Cultural*: 47-65. Uppsala: Almqvist and Wiksell.

1984a «What languages do musical grammars describe?» In: M. Baroni and L. Caligari (eds), *Musical Grammars and Computer Analysis*: 363-70.

1984b «The study of "music" as cultural system and human capability». *South African Journal of Musicology* 4: 1-15.

1985a «Versus gradus novos ad Parnassum musicum: exemplum Africanum». In: David Mc Allester (ed.), *Becoming Human Through Music*: 43-52. MENC.

1985b «A false trail for the arts? "Multicultural" music education and the denial of individual creativity». In: Malcolm Ross (ed.), *The Aesthetic in Education*: 1-27. Oxford: Pergamon Press.

1985c «The context of Venda possession music: reflections on the effectiveness of symbols». *Yearbook for Traditional Music* 17: 64-87.

1985d «Movement, dance, music, and the Venda girls' initiation cycle» In: Paul Spencer (ed.), *Society and the Dance*: 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.

1988a «Dance and music in Venda children's cognitive development». In: Gustav Jahoda and I. M. Lewis (eds.), *Acquiring Culture: Cross Cultural Studies in Child Development*: 91-112. London: Croom Helm.

1988b «Ethnomusicology and prehistoric music-making». In: Ellen Hickmann and David Hughes (eds.), *The Archaeology of Early Music Cultures*: 329-335. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH.

1989 «Problems in the documentation and analysis of ritual». In: Daniel Law and P. Y. Tsao (eds), *Studies of Taoist Rituals and Music of Today*: 1-18. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong.

A paraître: «The biology of music-making». *In: The New Grove Dictionary of Ethnomusicology.*

Discographie et filmographie

Music from Petauke (Zambie). 2 disques 33 t. avec brochure. Ethnic Folkways Library FE4201-3, 1963-1965.

Venda Music. Bande magnétique avec brochure. University of Washington Press, 1974.

Domba: Venda girl's initiation rites. Film présenté en 1981 à la conférence de l'International Folk Music Council à Séoul.

LE CHANT DES ROSEAUX
Entretien avec Pancho Valdivia Taucán

Originaire du nord du Chili, Pancho Valdivia Taucán se consacre à l'investigation et à la défense de son patrimoine culturel. Jouant de la plupart des flûtes de la Cordillière, il est demeuré fidèle à l'expression musicale des communautés autochtones. Professionnel depuis 1976, il quitte son lieu d'origine et fonde le groupe Altiplano avec lequel il effectue un travail de recherche et d'interprétation de musiques traditionnelles. Dès 1982, il séjourne à plusieurs reprises en Europe et collabore avec des artistes comme Ariel Ramirez et Mercedes Sosa. En 1988, il s'établit à Genève et, parallèlement à sa participation au groupe Manco Capac, développe un atelier de facture et de pratique des flûtes andines dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie.

L. A.

Le contexte andin

Laurent Aubert: Comment avez-vous appris la musique?

Pancho Valdivia Taucán: C'était avec mon grand-père, qui appartient à la communauté Diaguita[1] du village d'Illapel, au nord du Chili. Il jouait de la *quena*, et aussi d'une espèce de guitare modifiée, accordée de telle sorte qu'elle produisait un accord sans que les doigts soient en position. Maintenant,

---

[1] Les Diaguitas sont un peuple constitué principalement de bergers et d'agriculteurs des vallées de la pré-cordillère, ayant fait partie de l'Empire Inca. L'unité de base de l'organisation sociale était la famille. La terre était propriété commune. La céramique des Diaguitas est peut-être l'une des plus belles céramiques indigènes sud-américaines.

Les Diaguitas arrivèrent du nord et se rendirent indépendants des Incas tout en ayant été fortement influencés par eux. Des traditions, puisées aux sources de l'histoire, montrent que les Diaguitas se sont opposés à l'avance des Incas sur leur nation. C'est certainement cette attitude «guerrière» qui leur a permis de conserver leur propre culture et nous autorise à soutenir la thèse selon laquelle certaines formes de cultures actuelles doivent leur origine à la vitalité des Diaguitas.

Un exemple: tous les 6 janvier, de nombreux pélerins et groupes de danseurs se réunissent pour la fête religieuse du *Señor de la Tierra* à Cunlagua. Aujourd'hui, cette manifestation correspond à une fête catholique célébrée par les paysans et les mineurs... mais nous pouvons être sûrs que l'origine est bien plus ancienne; sur la colline où se dresse l'église actuelle, existent des restes d'autels d'offrandes indigènes couverts de hiéroglyphes et de figures mythiques.

Souvenons-nous que les Espagnols précisaient «*de la Tierra*» lorsqu'ils rencontraient des éléments similaires aux leurs, afin de les différencier de ceux de Castille. Ainsi, les lamas sont appelés «moutons *de la Tierra*», une sorte d'arbre deviendra «*romero de la Tierra*», et ainsi de suite. Nous avons donc la conviction que *El Señor de la Tierra* était une divinité indigène qui correspondait au concept espagnol du Dieu universel.

Nous pourrions ainsi citer de nombreux exemples simplement pour démontrer la persistance de cette culture «disparue» aux yeux de beaucoup (P.V.T.).

il ne joue plus, car il est très vieux, mais il avait une manière de jouer, une sonorité tout à fait spéciale, très personnelle.

Quand j'étais petit, il a commencé par me faire souffler sur une pierre, une pierre sale, pleine de terre, sans aucune explication. Puis il m'a dit que le jour où je pourrais voir mon reflet dans cette pierre, il me fabriquerait une flûte, mais qu'il fallait d'abord savoir diriger son souffle. Quand j'ai eu ma première flûte, j'essayais d'imiter ce que j'écoutais à la radio, ce que j'avais entendu jouer par d'autres musiciens. Mais les mélodies n'entraient pas et mon grand-père me disait: «Non, ça sonne faux, ce n'est pas ça. Tu crois que c'est ça parce que ça y ressemble, mais ce n'est pas ça!».

Dans toutes les cultures anciennes, le fait de souffler dans un instrument signifie qu'on lui donne vie. C'est cela que mon grand-père me montrait, intuitivement: l'art d'animer un roseau, de lui communiquer mon souffle vital. Il n'expliquait jamais rien, mais il savait toujours quand c'était juste et quand c'était faux; il m'a aidé à me forger une personnalité au contact de l'instrument, à m'identifier avec lui. Et maintenant, quand j'écoute un autre musicien jouer des *sicus*, de la *quena*, de la *zampoña*, je me rends compte immédiatement s'il a appris au conservatoire, étant adulte, ou si l'instrument l'a accompagné dès son enfance.

L.A.: A quelles occasions jouait-il?

P.V.T.: En fait, il était toujours avec ses instruments. Je me souviens par exemple l'avoir fréquemment vu participer aux fêtes des *Chinos*, chantant, dansant, soufflant dans ses roseaux. Il y a encore beaucoup de gens comme ça aujourd'hui, qui participent spontanément aux fêtes populaires; pour eux, elles représentent quelque chose de très important.

L.A.: Qu'est-ce que la fête des *Chinos*?

P.V.T.: C'est peut-être chez nous la cérémonie la plus ancienne, la plus archaïque. Par la danse des *Chinos*, l'homme rend hommage à la Terre avec son souffle, sa respiration, avec son être tout entier. La religion catholique en a fait une procession à la Vierge, mais nous savons que la Vierge représente la Terre nourricière. Quand je vois les *Chinos* danser, souvent en transe, possédés par le son de leurs flûtes, je vois que c'est une offrande à la Terre, au souffle vital.

L.A.: En quoi consiste la musique des *Chinos*?

P.V.T.: Musicalement, c'est très simple: chaque flûte ne produit qu'un son, et les intervalles entre les divers instruments ne répondent à aucune règle. Mais, avec le nombre de participants, le lieu où ça se passe, l'écho et toute cette ambiance extraordinaire, ces sons nous mènent au paroxysme de notre être; ils représentent la force intérieure de chaque individu insufflée dans un instrument, et c'est cette force qui est transmise, partagée par la collectivité.

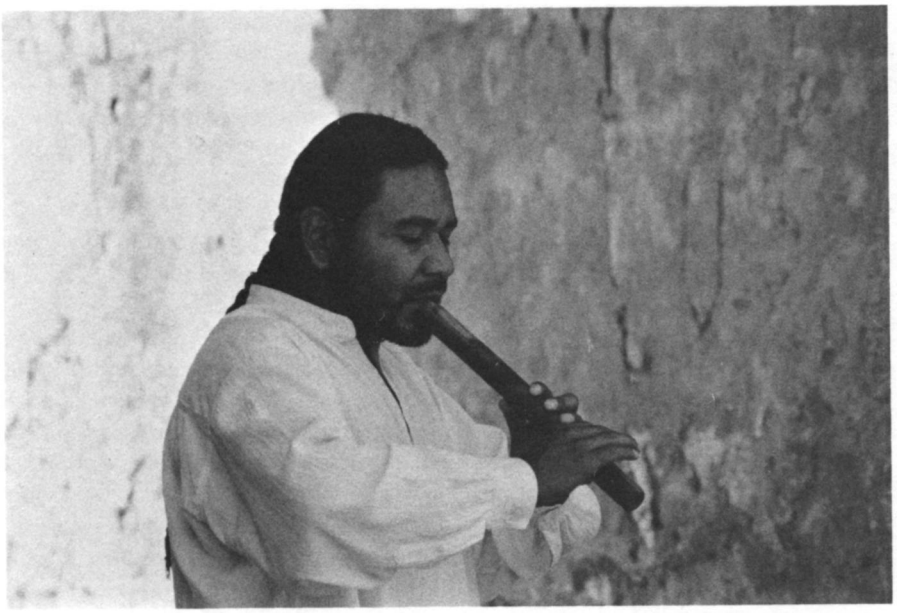


Fig. 1: Pancho Valdivia Taucán. Photo: Christiane Genoud.

L.A.: Quand cette fête est-elle célébrée?

P.V.T.: En plusieurs occasions déterminées par le calendrier liturgique, mais aussi en des périodes de grande sécheresse, de misère. La communauté se réunit alors et décide d'organiser une cérémonie en l'honneur d'un saint, d'une vierge, d'un enfant qui vient de mourir. C'est une manière de transcender cette situation, ce sentiment de tristesse. En ces circonstances, à travers les sons qu'il produit, l'homme exprime ses sentiments les plus profonds vis-à-vis de la nature, de ce qui le dépasse et qu'il ne peut pas comprendre, simplement en soufflant dans un roseau. D'une certaine manière, il exprime en musique ce qu'il ne peut pas transmettre par la parole.

L.A.: Lorsque les gens jouent en cas de sécheresse, est-ce aussi un appel à la pluie?

P.V.T.: Bien sûr; il y a même certaines cérémonies spécifiques à cet effet, des sortes d'appel de détresse à la nature. On y joue alors des instruments particuliers: les *tarkas* au nord du Chili, les *bocinas* en Équateur, ou les *pututus* en Bolivie. Dans mon village, pour appeler la pluie, on pratique des oraisons qui s'appellent *jailly*; et ensuite, on fait de la musique et on boit beaucoup d'alcool. selon la coutume.

Lorsque tous les paysans d'un village de l'Altiplano sortent pour que la pluie tombe, c'est soudain toute l'énergie d'une communauté qui se concentre sur la pluie, et la conscience cosmique des gens est alors si forte qu'elle peut arriver à changer le cours des éléments. Parfois, c'est la pluie qui tombe, parfois c'est un épais brouillard qui se forme ou une abondante rosée qui se dépose; mais dans tous les cas, c'est de l'eau, et la végétation en profite.

L.A.: Selon vous, qu'est-ce qui fait tomber la pluie? Est-ce l'intention des participants, leur foi, ou une composante proprement musicale?

P.V.T.: Je ne crois pas qu'il puisse y avoir d'explication rationnelle. Quand on joue, il arrive des moments «magiques», lorsque la concentration, l'identification avec l'instrument, avec le son, est telle qu'on sent réellement qu'on est traversé par le souffle. Et dans ces moments, on ne sait plus où on est, qui on est. C'est pour cela que la situation de concert fausse toujours les données: il faudrait pouvoir jouer sur scène comme dans les fêtes de l'Altiplano, sans devoir s'arrêter toutes les cinq minutes pour laisser le public applaudir, sans interruption, jusqu'à ce que les gens s'en aillent. Les moments de magie ne se produisent que lorsqu'on peut entendre les sons de l'intérieur, sans que ce soit nécessairement une mélodie particulière. Pour en revenir à la pluie, il y a peut-être une relation avec le timbre de l'instrument. Les *tarkas*, par exemple, produisent un son qui est comme un pleur; quand j'en joue, j'ai d'ailleurs souvent les larmes aux yeux; c'est peut-être pour cela que la musique des *tarkas* peut faire «pleurer» le ciel. Probablement que les *tarkas* ou les *mohoceños* produisent un certain type d'énergie, de tension cosmique, qui peut faire tomber la pluie.

L.A.: De quelle manière les musiques circulent-elles dans la Cordillière?

P.V.T.: Les peuples andins ont vécu un développement commun, car la communication a toujours existé d'une région à l'autre, au-delà des frontières. Chaque peuple a bien sûr ses coutumes propres, mais dans le fond, le monde andin est un. Le répertoire d'un village qui se transmet localement d'une génération à l'autre est en général assez limité. Mais, dans la mesure où les musiciens, disons professionnels, voyagent toujours beaucoup, ils peuvent apprendre partout où ils se rendent. On rencontre par exemple de petites différences entre un *humahuaca* du nord de l'Argentine et un autre du nord du Chili ou du sud de la Bolivie; c'est l'apprentissage de ces différences qui enrichit l'expérience du musicien. En chaque lieu, il y a une manière différente de souffler dans une flûte, même si le fond est commun.

L.A.: Peut-on établir un rapprochement entre ces musiques telles qu'elles se jouent actuellement et celles de l'ère préhispanique?

P.V.T.: On ne peut évidemment rien affirmer avec certitude. Mais il y a des instruments qui se sont conservés tels quels, en particuliers les flûtes pentapho-

niques *jula-jula*, et leur mélodies sont probablement parmi les plus anciennes, celles que jouent encore les Chiriguanos ou les Aymaras. Il y a des endroits assez inaccessibles où la pénétration s'est produite de manière plutôt douce, et c'est là qu'on trouve les pratiques musicales les moins «hispanisées». La musique des *Chinos,* dont nous parlions a par exemple quelque chose de très archaïque: il n'y a pas de mélodie à proprement parler; ce sont simplement des sons qui évoquent un paysage intérieur. Les mélodies des Chiriguanos ont aussi quelque chose de très fort, de très puissant; il n'y a pas de mélodie linéaire comme dans la musique actuelle, mais des airs répétitifs, circulaires, uniquement joués par des flûtes d'un seul type, accompagnées de tambours. Je pense que c'est grâce à ce genre de critères qu'on peut identifier les mélodies les plus anciennes. Ce n'est que récemment que les instruments ont commencé à se mélanger: un groupe où il y a des cordes, des flûtes et des tambours représente un phénomène nouveau, né quand les musiciens ont voulu plaire aux Occidentaux. Mais ce n'est jamais le cas dans les villages, où la musique se déroule au rythme de l'existence.

L.A.: Est-ce que chaque type d'instrument, chaque mélodie, a une fonction particulière dans les villages?

P.V.T.: Quand les gens se déplacent, ils jouent souvent d'un *pincullo*, une petite flûte à cinq trous, et d'un tambour appelé *cajita* pour accompagner leur marche. Lorsqu'ils arrivent quelque part, ils joueront alors une *tarkeada*, ou une *sicuriada*, qui est plus joyeuse, ou éventuellement un air de *charango*. Mais ils ne mélangent jamais les instruments. Il y a sinon des musiques de mariage, d'enterrement, de carnaval, chacune correspondant à une situation particulière, à un état d'âme particulier.

Il y a aussi des circonstances rituelles comme la *Yawar fiesta*, une «fête de sang» qui évoque le combat entre un condor et un taureau, qu'on rencontre en Équateur et au Pérou; ou les musiques d'affrontement, de *tinkus*, auxquelles participent des communautés entières; mais ce ne sont pas des musiciens, ce sont des villageois, de simples paysans, qui se réunissent pour ces événements.

Ces musiques font partie de la vie, et on ne peut pas les extraire de leur contexte: un matin, il faut aller semer le grain et lui dire de germer. C'est toujours la musique de la vie, du quotidien, et c'est ça qui est important.

Les instruments

L.A.: Fabriquez-vous vous-même vos instruments?

P.V.T.: Je fabrique toujours mes flûtes, mais pas les instruments à cordes. J'ai eu la chance de rencontrer Florindo Alvis, un luthier et musicien bolivien; il peut donc les fabriquer pour moi. Je l'ai souvent vu travailler et je sais ainsi comment il réalise un *charango*. C'est pourquoi je peux m'y identifier autant qu'aux *quenas* et aux *sicus* que je fabrique moi-même.

Fabriquer son propre instrument, c'est très important, parce qu'on le façonne à sa propre image. Il faut d'abord choisir les bons roseaux, sentir s'ils sont verts ou déjà très mûrs, connaître leur texture pour savoir s'il faut leur donner de l'alcool ou plutôt de l'huile. Il se passe quelque chose de très particulier quand on fabrique une flûte: on donne une nouvelle vie au roseau. Quand je suis inspiré, je peux faire une *quena* en deux ou trois jours; sinon, cela peut prendre des semaines: on creuse un trou et ça ne va pas, on fend le roseau et il faut tout recommencer, on se coupe un doigt et on ne peut plus travailler...

La fabrication d'un instrument est une sorte de thérapie et de diagnostic de soi-même: elle nous révèle notre état intérieur, notre sensibilité du moment en relation avec le roseau. Mais, une fois l'instrument terminé, il fait vraiment partie de moi-même, et je ne pourrais par exemple pas le vendre. J'ai une fois voulu créer un atelier destiné à la vente, mais c'était plus fort que moi: je ne pouvais pas me séparer de mes instruments! La seule exception est quand il s'agit d'un ami; alors je le fais pour lui, si possible en sa présence, pour qu'il l'essaie à mesure que le travail avance, que je creuse des trous à la mesure de ses doigts. Une flûte est toujours la flûte de quelqu'un.

L.A.: Comment accordez-vous vos flûtes?

P.V.T.: Habituellement, je me base sur un instrument existant et je reproduis ses intervalles. Il y a différentes manières d'accorder une flûte: si elle est destinée à la musique traditionnelle, il est très important de conserver l'accordage spécifique à cette musique. En revanche, si c'est pour jouer de la musique folklorique, de la musique moderne, on peut très bien se baser sur un diapason électronique, mais le résultat sera complètement différent.

La folklorisation

L.A.: Depuis les années soixante, de nombreux groupes folkloriques andins se sont produits en Europe. Que représente cette musique pour vous?

P.V.T.: Pour nous, c'est vraiment une musique exotique, qu'on n'a pas du tout l'habitude d'entendre, surtout dans les campagnes. Personnellement, j'ai une certaine admiration pour ces petits *huaynos* si courts, si jolis, mais pour les gens du pays, ça ne correspond à rien. Toutes ces harmonies, ces arrangements sophistiqués, c'est totalement étranger à leurs coutumes, à leur vécu.

L.A.: Comment cette musique est-elle née?

P.V.T.: C'est un phénomène urbain, qui s'est développé avec le métissage. Les musiques traditionnelles rurales n'ont de toute façon jamais pénétré dans les villes: c'est encore très mal vu d'y jouer des *sicus* par exemple; ça donne

Fig. 2: *Tarkeros* aymaras du village d'Italaque (Bolivie). De gauche à droite: *tarka curahuarera, tarka salina* et *bombo*. La Paz, 26 février 1990. Photo: Pancho Valdivia Taucán.

Fig. 3: *Tarkeros* quechuas lors du défilé de carnaval. La Paz, 26 février 1990. Photo: Pancho Valdivia Taucán.

une impression de «primitivisme» que les gens n'aiment pas. Il est beaucoup plus facile d'être Indien en Europe que dans une ville andine, parce qu'ici, on est tout de suite accepté en tant que tel, alors que là-bas, la confrontation avec les blancs et les créoles n'est pas facile.

En fait, la musique folklorique est née en Europe, et c'est là que beaucoup d'entre nous l'ont découverte. Un air comme *El condor pasa*, arrangé avec violons, harpe, etc., vient des mélodies populaires, mais il a été complètement transformé, de manière à plaire à un certain public à l'étranger. C'est tout à fait autre chose que la musique créole des villes andines.

L.A.: Où peut-on entendre cette musique dans les Andes?

P.V.T.: Généralement dans les endroits qu'on appelle *peñas* ou *tambos*, qui sont des restaurants spécialement conçus pour les touristes, éventuellement aussi pour les créoles. C'est une musique commerciale, une musique de consommation qu'on ne jouerait jamais en d'autres occasions. Mais c'est peut-être ainsi que les jeunes des villes gardent quand même un semblant de lien avec la musique de leurs ancêtres.

Il est frappant de voir que les musiciens *campesinos* n'ont habituellement pas accès à ce marché: ils ne sont pas habillés comme il convient, leur musique n'est pas assez clinquante, leurs instruments ne sont pas accordés au goût du public. Les promoteurs pensent que ce qu'ils jouent n'est pas assez «bien» pour qu'on s'y intéresse. Et pourtant, c'est cette musique qu'il faut écouter si on veut se faire une idée de la culture andine.

L.A.: Mais vous aussi, vous avez joué de la musique folklorique.

P.V.T.: Bien sûr! Pour des raisons économiques. La première fois que je suis allé à Paris, c'était pour jouer de la musique créole avec mes *quenas* et mes *charangos*; et cette musique avait beaucoup de succès. Mais un jour, je suis allé dans une bouche de métro avec ma *quena*, et je me suis mis à jouer avec mes tripes, comme je le sentais – il y a une très bonne acoustique dans les bouches de métro! C'était il y a sept ou huit ans; je crois que c'est ce jour-là que j'ai pris conscience de ma position musicale dans la vie. Depuis, j'ai abandonné la musique créole pour me consacrer en Europe à la musique autochtone andine, à ma musique, sans aucune pudeur! Cela ne veut pas dire que je ne jouerai plus jamais autre chose: il m'arrive de jouer un soir avec un pianiste ou un saxophoniste, mais ce sont des rencontres musicales sans lendemain. La seule musique dans laquelle je parviens à m'investir totalement, c'est la musique qui me vient de mon enfance.

L.A.: Cette mode passée pour le folklore andin, qu'en reste-t-il aujourd'hui?

Pas grand-chose de bon. Aujourd'hui, vingt ans après, je me rends compte qu'en définitive elle nous a fermé des portes plutôt que d'en ouvrir. Les gens

ont tendance à assimiler une musique comme celle que je fais au folklore andin des années soixante et, a priori, cela ne les intéresse plus. Le grand public s'est aujourd'hui tourné vers d'autres folklores, vers la *lambada*, la nouvelle musique africaine et ce genre de choses. Évidemment, on rencontre toujours des groupes folkloriques andins: l'autre jour, par exemple, j'en ai entendu un dans une fête, et le public dansait comme il le ferait avec n'importe quelle musique de variétés; ce n'était qu'une musique de fond, avec juste assez de rythme pour que les gens se remuent!

Perspectives en Europe

L.A.: Pourtant, la musique andine «authentique» rencontre toujours un certain intérêt en Europe, preuve en sont les élèves qui suivent votre atelier à Genève. Que représente pour vous le fait d'enseigner votre musique à des Européens?

P.V.T.: Pour moi, c'est simplement le prolongement de ce que j'ai toujours fait, dès le jour où mon grand-père m'a fait souffler sur une pierre. Je n'avais jamais imaginé que je vivrais ici; mais, puisque c'est le cas, j'y poursuis mon travail, tout naturellement. Ces jeunes qui désirent apprendre notre musique, celle des villages andins, me donnent une immense satisfaction. C'est émouvant de leur transmettre cette musique, qui est toute ma vie, ici, à des milliers de kilomètres de chez moi; et ils y mettent une telle conviction... C'est comme planter un arbre ou écrire un livre: c'est quelque chose qui est destiné à durer.

L.A.: Et quelles sont leurs motivations?

P.V.T.: Avant tout de découvrir une culture différente, une autre manière d'être, de se situer dans l'existence. Les perspectives sont assez limitées pour les jeunes en Europe; la société est si structurée qu'elle leur fait perdre de vue l'essentiel, la nécessité de lutter, d'être confrontés aux éléments. En venant souffler dans des roseaux avec moi, ils se remettent en question; je sens qu'ils sont avides de connaître autre chose, une alternative.

L.A.: Mais ils auraient tout aussi bien pu s'intéresser à l'Orient ou à l'Afrique. Qu'est-ce qui les attire plus particulièrement vers ce que vous représentez?

P.V.T.: Il y a avant tout une question d'affinités, de sensibilité particulière. La musique andine est porteuse d'une sorte de nostalgie que tout être humain a dû éprouver au moins une fois dans sa vie. Puis il y a aussi la rencontre avec un son, avec quelqu'un, un désir d'identification; la relation personnelle est évidemment essentielle pour développer ensuite cette aspiration. Je me rends

compte immédiatement des possibilités et des limites de chacun; mais, quand je vois la passion qu'ils peuvent y mettre, à souffler jusqu'à ce que leurs lèvres soient en sang, la question de savoir s'ils vont devenir des virtuoses ou non est tout à fait secondaire. Je cherche avant tout à faire en sorte qu'ils puissent se trouver eux-mêmes, dans le son, à travers le son. Il n'est pas nécessaire d'être né dans les Andes pour faire sonner une *quena* ou des *sicus*.

L.A.: Quelles sont vos méthodes d'enseignement?

P.V.T.: La première chose est qu'ils sentent leur corps. Je les fais d'abord chanter en battant le rythme sur leur poitrine, pour qu'ils se désinhibent un peu et qu'ils apprennent à entendre les sons de l'intérieur; je les fais aussi danser, pour que la musique devienne une expression du corps entier; je les fais rire, pleurer, je les pousse à leurs extrêmes afin de mettre leur sensibilité à nu et que la musique puisse sortir de leur corps entier. Notre musique est la vie, elle est le vent, l'eau, le feu, la terre; si on n'en prend pas conscience, on ne peut pas la jouer.

L.A.: Vous jouez actuellement souvent avec Manco Capac, un groupe français de musique andine. Parlez-nous de cette expérience.

P.V.T.: Quand je les ai rencontrés, ils jouaient ensemble depuis une quinzaine d'années. Leur répertoire était impressionnant et leur technique était bonne; mais leur manière de souffler manquait de force; ils jouaient de façon un peu superficielle. Pour que des *sicus* «parlent», il ne suffit pas de savoir produire des sons; il faut pouvoir se donner totalement dans chaque son, lui donner sa vie. C'est peut-être ce «son vital» qui manquait aux musiciens de Manco Capac.

L.A.: Est-ce parce qu'ils s'étaient contentés jusque là de copier la musique andine? Qu'ils ne la vivaient pas assez de l'intérieur?

P.V.T.: Dans l'Altiplano, les gens ne sont pas habitués à enseigner leur musique. Personne ne leur avait montré comment souffler; on leur avait dit de souffler, c'est tout! Alors il y avait quelque chose qui n'avait pas passé.

Ce qui m'intéresse le plus dans l'enseignement, ce n'est pas tellement de montrer une quantité de mélodies, mais plutôt de transmettre une attitude face aux sons, face au souffle, face à la vie, de pouvoir dire: «Écoute-toi, essaie de te découvrir dans le son!» Pour cela, il faut souffler et souffler ensemble, tous les jours, jusqu'à ce que le son de chacun rencontre celui des autres. Pour un groupe tel que Manco Capac, c'est ça qui est important: de vivre ensemble, de sentir les choses de la même manière, sans aucune sorte de compétition. C'est ça que j'essaie de leur communiquer. Plus on progresse, plus la cible s'éloigne, parce que les exigences deviennent toujours plus grandes, plus profondes. On n'atteint jamais son objectif quand on est vraiment musicien.

Fig. 4: Pancho Valdivia et Manco Capac au Festival du Bois de la Bâtie, Genève, 27 mai 1989. Photo: Christiane Genoud.

L.A.: Vous donnez des concerts avec Manco Capac. Comment le public réagit-il à l'écoute de cette musique qui n'est pas le folklore courant et qui, de plus, est jouée par un groupe à majorité européenne?

P.V.T.: Elles sont très diverses. Certains Latino-Américains sont enchantés, parce qu'ils se retrouvent réellement dans cette musique; il arrive que d'autres se sentent comme trahis, d'entendre leur musique la plus authentique jouée par des étrangers. Quant aux Européens, ils sont souvent déroutés, car ils s'attendaient à autre chose. Mais en définitive, ils apprécient beaucoup cette démarche.

L.A.: Vous venez d'enregistrer un disque avec Manco Capac[2]. Qu'est-ce que cela représente pour vous?

P.V.T.: Pour moi, rien de spécial; c'est un pas de plus sur mon chemin. En l'écoutant aujourd'hui, nous pouvons juger nos erreurs et progresser. Mais

---

[2] Manco Capac: *Ritual. Musique rituelle andine.* VDE CD-606, 1989.

sinon, je n'y pense plus, je suis déjà concentré sur la suite de mon travail, sur le prochain disque... De toute façon, il ne s'agit pas d'une affaire commerciale; c'est plutôt un témoignage d'un moment passé ensemble, d'un stade du développement de ce groupe.

L.A.: Le disque s'appelle *Ritual*. Quelle a été votre démarche?

P.V.T.: Ce disque est une production du groupe; nous avons donc pu enregistrer ce que nous désirions, sans aucune concession. Nous avons choisi de n'enregistrer que de la musique rituelle, parce qu'elle est la plus profonde, la plus vitale dans le répertoire andin, et que, de plus, c'est celle que nous pratiquons toujours ensemble. Le rite est universel; une fois qu'on a pénétré son sens, qu'on s'est intégré à son univers, avec respect, tout le monde peut y avoir accès. Il ne s'agit donc pas d'une imitation de rituels, mais de la manifestation d'un esprit, de l'esprit qui nous a guidés tout au long de notre travail commun.

Propos recueillis et traduits par
Laurent Aubert

LIVRES

Jean DURING. ***Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie.*** Paris: Albin Michel, 1988. 282 p.

Nombreuses sont les traductions d'auteurs soufis traitant de l'«audition spirituelle» (*samā'*); mais il manquait un ouvrage de synthèse permettant de «pénétrer au cœur du mystère de la musique», si souvent célébré par les ésotéristes musulmans. C'est à cette délicate entreprise que s'est attaqué Jean During, particulièrement qualifié en la matière du fait de sa double formation d'islamologue et d'ethnomusicologue. Sa longue fréquentation des milieux de musiciens et de mystiques, notamment en Iran, apporte à sa contribution la fraîcheur du vécu – même si celui-ci n'apparaît qu'entre les lignes; elle lui permet d'aborder le sujet avec une sensibilité spirituelle qui l'apparente à la lignée des «orientalistes éclairés» que sont par exemple Louis Massignon, Louis Gardet ou Henry Corbin.

La thématique et la perspective proposées dans ce livre ne sont en effet pas proprement ethnomusicologiques, puisqu'a priori basées sur une érudition livresque, mais il faut voir qu'elles s'inscrivent chez l'auteur dans une démarche plus large, n'excluant pas l'analyse formelle quand le propos l'exige[1]; de plus, on rappellera que d'autres ethnomusicologues, et non des moindres, ont succombé avant lui aux attraits de sujets comparables: citons pour mémoire le magistral *La musique et la transe* de Gilbert Rouget (1980) ou, dans une perspective différente, les nombreux écrits de Marius Schneider, dont les plus célèbres demeurent *Le chant des pierres* (1976) et *Le rôle de la musique dans le mythe et les rites des civilisations non européennes* (1960).

Musique et extase se présente avant tout comme une exégèse de la pensée contemplative musulmane appliquée au domaine de la musique sacrée; sa matière première est fournie par les déclarations, abondantes et souvent contradictoires, des autorités islamiques sur le sujet, des paroles du Prophète (*hadith*) aux commentaires de musulmans traditionnels contemporains, en passant par les gloses des docteurs de la Loi et les allusions spirituelles des soufis eux-mêmes. Méthodiquement classées, ces citations forment la trame d'un propos délibérément apologétique – comment pourrait-il ne pas l'être? – inspiré autant par l'expérience personnelle de l'auteur que par des soucis d'ordre plus académique.

---

[1] Signalons qu'entretemps est paru un nouvel ouvrage de Jean During, intitulé: *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran.* Leuven: Peeters, 1989 [Bibliothèque iranienne 36, Institut français de recherche en Iran].

Après une introduction visant à préciser les bases doctrinales et la place du *samā'* dans la tradition islamique, l'ouvrage débute avec une partie intitulée «Les mythes et les rites de l'audition mystique» (29-153), quantitativement la plus importante. L'auteur y relève avec pertinence que, selon le point de vue islamique, l'audition est une faculté supérieure aux autres sens, du fait que «la Révélation était un phénomène fondamentalement "oral", auditif, bien qu'elle fût accompagnée parfois de visions» (35-36); de même, ce qu'il appelle «les deux mythes essentiels de l'islam» sont de nature sonore: celui de la création par le Verbe («il a été dit au monde "sois" (*kun*) et il fut»), et surtout celui du Covenant ou Pacte primordial (*mīthāq*), «qui lui aussi s'est déroulé dans une métahistoire, lorsque Dieu interrogea tous les descendants d'Adam dont les germes étaient contenus dans ses reins: "Ne suis-je pas votre Seigneur?" (*alastu bi rabbikum*). A quoi ils répondirent tous: "Oui, nous l'attestons" (*bâla shahidna*). Par ce mythe coranique (Cor. 7, 166-167), chaque homme se trouve lié à son engagement dès avant de naître. Bien que le mythe du *kun* soit ontologiquement insurpassable, celui du Covenant est, à un premier niveau d'analyse, plus riche de sens» (32-33).

Notons que l'usage du mot «mythe» dans le contexte islamique peut prêter à confusion, surtout si, comme ici, il n'est pas explicité. En effet, contrairement à l'hindouisme par exemple, l'islam est une religion fondée sur une révélation historique et non sur une mythologie d'apparence polythéiste. Sous un certain rapport, le monothéisme absolu (*tawhīd*) de l'islam s'oppose même à une conception mythologique de la tradition. Les idoles de la *jahiliya* n'ont pas été intégrées dans la perspective islamique, mais détruites par le Prophète, ce qui est significatif à cet égard. D'autre part, le *kun* comme le *mīthāq* correspondent chacun à un instant (*waqt*) et non à la durée «métahistorique» qui caractérise les mythes. Il eût donc été préférable de parler ici des *principes*, ou des fondements et des rites de l'audition mystique.

Quoi qu'il en soit, le *mīthāq* prédétermine et justifie non seulement l'islam en tant que religion de la «soumission», basée sur la double attestation de l'unicité de Dieu et de la véracité de son Envoyé, mais aussi les deux importantes pratiques soufies que sont le *samā'* – qui, dans le vocabulaire mystique, revêt le double sens d'«audition», comme nous l'avons vu, et de «concert spirituel» – et le *dhikr* – litt.: «remémoration», «souvenir», «mention», et en tant que méthode spirituelle: «invocation».

La relation complexe entre musique et extase, entre *samā'* et *wajd*, est analysée par During à la lumière des maîtres du soufisme classique. «L'extase goûtée durant le *samā'* préfigure les délices paradisiaques promises aux élus», note-t-il (45), et il précise plus loin, réfutant implicitement toute interprétation de type jungien, qu'il faut se garder de «confondre les états spirituels avec les états psychiques, d'autant plus que la psychologie est très loin de comprendre les phénomènes mystiques» (87).

Le *samā'* n'est pas considéré comme un rite nécessaire à la voie spirituelle, mais comme un adjuvant. Les soufis paraissent unanimes à affirmer qu'il ne provoque aucune transformation profonde, mais qu'il est plutôt le révélateur

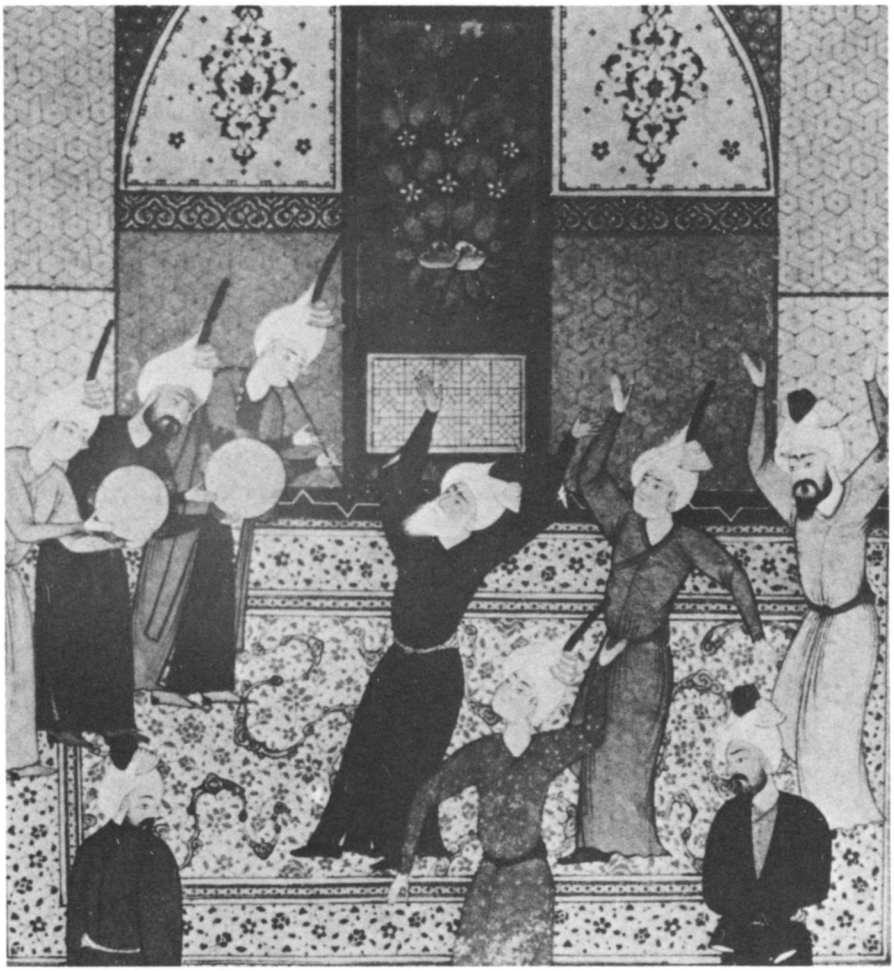


Fig. 1: *Samāʿ* chez les derviches de Turquie. Miniature du XVIIe siècle.

d'un état intérieur (*hāl*), conditionné par le degré spirituel, la «station» (*maqâm*) de l'adepte, en même temps qu'«une façon de rendre grâce pour la faveur reçue, par une sorte d'offrande musicale» (88). Constatant la diversité de ses effets selon les auditeurs, Ghazzāli peut ainsi déclarer: «Le *samāʿ* n'apporte rien qui ne soit dans le cœur, mais il fait surgir ce qui est dans le cœur», justifiant par là son statut juridique.

Quant au *wajd*, «extase», «ravissement» ou «émotion spirituelle», suscité – notamment dans le *samāʿ* – par une grâce divine, il faut savoir que ce terme dérive de la racine verbale *WJD*, «trouver», de même que ceux de *tawājud*, «excitation», qui désigne l'effort en vue de parvenir au *wajd*, et de *wujūd*,

«existence», indiquant la plénitude du *wajd*, que During traduit par «enstase» ou «surexistence». Pour Ghazzāli, le *wajd*, ou plutôt le *wujūd*, consiste à «trouver (*wajada*) ce qui manquait à soi-même», alors que le gnostique 'Ali Rudbari en donne une définition beaucoup plus imagée: «C'est la révélation des mystères et la contemplation de l'Aimé».

Dans la deuxième partie de son livre (155-168), l'auteur en vient à préciser les liens de complémentarité unissant les pratiques du *samā'* et du *dhikr*. L'invocation n'est évidemment pas une méthode propre au soufisme; parmi les équivalents du *dhikr*, on peut citer notamment le *japa* ou *mantra yoga* hindou, le *nembutsu* du bouddhisme japonais, ou encore la prière du cœur des hésychastes chrétiens. Il est d'ailleurs possible, vu les contacts parfois établis entre mystiques de ces différentes traditions, que certaines formes ou certains aspects techniques du *dhikr* – During mentionne notamment les techniques du souffle – soient d'origine extra-islamique. Mais, comme il le relève avec raison, ce type de préoccupation, fréquent chez les orientalistes, n'effleure généralement pas les musulmans eux-mêmes, qui se contentent d'une justification par les sources coraniques et prophétiques.

A propos du rapport entre *dhikr* et *samā'*, il notait dans son introduction qu'«il y a une différence entre le fait d'écouter, attitude fondamentalement passive du *samā'*, et de participer activement au *dhikr*; dans le premier cas, les adeptes sont «musiqués», tandis que, dans l'autre, ils sont «musiquants» (22) (néologismes commodes proposés par Rouget, 1980). En réalité, cette différence s'estompe, du fait que dans la plupart des pratiques collectives audibles – on peut en effet schématiquement distinguer quatre manières de pratiquer le *dhikr*: individuelle silencieuse, individuelle verbale, collective silencieuse et collective verbale – *dhikr* et *samā'* sont souvent totalement imbriqués.

Une des expressions les plus spectaculaires et les plus connues du *samā'* est bien sûr la danse sacrée des «derviches tourneurs» mevlevis, à laquelle l'auteur consacre quelques très belles pages (169-206). Fondée au XIIIe siècle par «une des plus hautes personnalités spirituelles de l'islam, Mowlānā Jalāloddin Rūmī», cette confrérie attire encore aujourd'hui de nombreux adeptes, en particulier en Turquie. Les écrits sur Rūmī ainsi que les traductions de son œuvre poétique et de celle de son entourage sont déjà nombreux: en français, les travaux d'Eva de Vitray-Meyerovitch sont à cet égard remarquables.

During s'efforce donc d'apporter un éclairage nouveau sur la personnalité et l'enseignement de ce saint charismatique par excellence. Il s'intéresse ici à l'évocation de la réalité concrète et du vécu entourant le *samā'* mevlevi, afin de «montrer qu'il s'agissait là d'une coutume enracinée dans la vie quotidienne et dont les aspects socioculturels et même économiques ne sont pas négligeables, bien qu'ils n'apparaissent jamais dans les études anciennes et modernes qui ne traitent que de l'aspect mystique du phénomène» (178).

Beaucoup a été écrit sur le symbolisme de la danse giratoire des Mevlevis, un symbolisme auquel les intéressés eux-mêmes ne semblent aujourd'hui pas attacher grande importance. During signale lui-même que cette interprétation symbolique n'est attestée que dès le début du XVIe siècle, à l'époque où la

danse a été codifiée en une chorégraphie strictement réglée ne laissant que peu de place aux élans spontanés des derviches. Cette formalisation tardive du *samā'* mevlevi et l'«intellectualisation» de son contenu s'expliquent aisément par le fait qu'il était devenu très apprécié dans les milieux lettrés de la Cour ottomane. Mais le symbolisme cosmique n'est-il pas inhérent à toute cérémonie sacrée? Le fait qu'il n'ait été explicité que tardivement et, à notre connaissance, seulement chez les Mevlevis, ne prouve en rien son absence antérieure, ni d'ailleurs dans le *samâ'* d'autres confréries. During semble en convenir, puisqu'il écrit: «Le propre des grands rites sacrés n'est-il pas en définitive de résumer dans un espace restreint une totalité, un univers, et dans son déroulement limité, d'évoquer l'origine ou la fin ultime des êtres?» (196).

Pour conclure, après la traduction commentée d'un magnifique texte du mystique persan Ruzbehān Baqli Shirāzi, cher à Corbin, il nous propose une synthèse des arguments sur «le statut de la musique dans l'islam» (217-247). Les désaccords profonds qu'elle fait ressortir entre les autorités théologiques sont d'ailleurs inévitables dans un domaine où le Coran et le corps du *hadith* sont peu explicites. During estime à ce propos que, plutôt que la cause du conflit entre partisans et opposants, la musique semble avoir souvent servi de prétexte dans des diatribes visant à discréditer un adversaire politique.

Ce qui frappe dans ce conflit sans dénouement, c'est que les deux parties placent le débat sur des plans totalement différents: alors que les détracteurs du *samā'* arguent des mœurs légères des chanteuses-courtisanes (*gaynāt*), des paroles licencieuses de leurs chants et du contexte de débauche dans lequel la musique prend souvent place – la fameuse trilogie femmes-vin-musique –, ses partisans prônent comme Ghazzāli un art «qui stimule la nostalgie du divin et la joie dans les jours de fête». Gageons que la contribution de Jean During fera progresser la cause défendue il y a neuf siècles par l'auteur de «L'alchimie du bonheur» (*al-kimiyat al-sa'adat*).

Laurent Aubert

Daniel SCHEIDEGGER. ***Tibetan ritual music. A general survey with special reference to the Mindroling tradition.*** Rikon-Zürich: Tibet-Institut, 1988. 164 p., ill., mus. [Opuscula Tibetana, Arbeiten aus dem Tibet-Institut, fasc. 19].

Depuis les années soixante, les connaissances relatives à la musique rituelle du bouddhisme tibétain ont rapidement progressé en Occident, grâce à la publication de nombreux disques microsillons, mais aussi au développement de communautés bouddhiques en dehors du Tibet, une des plus anciennes étant, sans aucun doute, le Tibet-Institut de Rikon-ZH qui a inclu cet ouvrage dans sa collection Opuscula Tibetana.

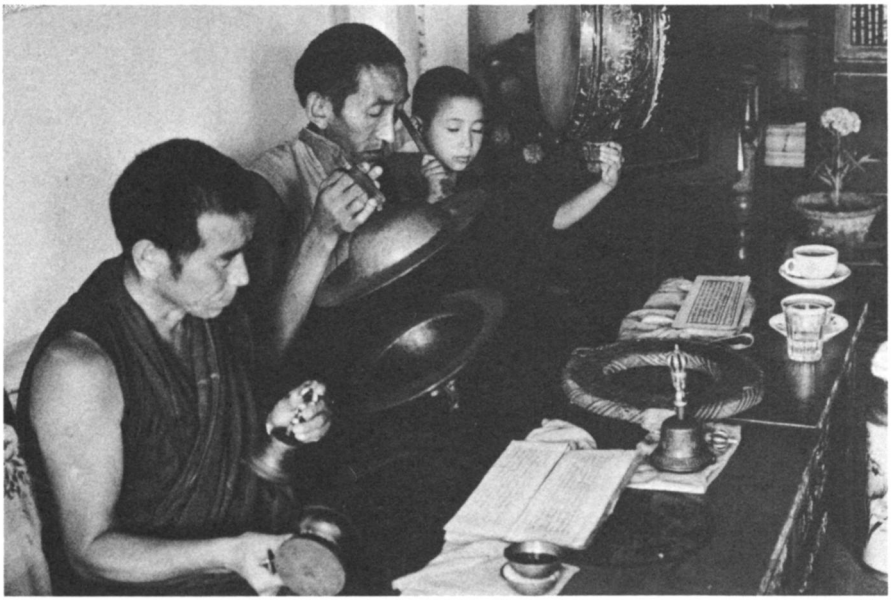
Malheureusement, les ouvrages d'ensemble concernant la musique tibétaine sont restés rares et souffrent pour la plupart d'une connaissance insuffisante de la langue et de la culture tibétaines, d'où l'intérêt de la tentative de Daniel Scheidegger, qui a visiblement une connaissance du tibétain puisqu'il a pris soin de donner, à côté d'une translittération phonétique des termes tibétains, la graphie tibétaine originale (avec parfois quelques erreurs). Comme l'annonce le titre, l'auteur s'appuie sur une tradition déterminée, celle du monastère Nyingmapa de Mindroling au Tibet central et n'évoque que très accessoirement deux autres traditions: la tradition Nyingmapa de Chog-ling et la tradition Kagyu du monastère de Pèlpung au Tibet oriental.

L'ouvrage est divisé en cinq parties de longueur inégale: les trois premières (11-102) concernent les instruments de musique utilisés et leur répertoire; la quatrième (103-106) expose très brièvement certaines caractéristiques des rituels; la dernière touche au style de chants non mesurés, désignés en tibétain par le terme *yang* (115-143).

L'ordre adopté pour décrire les instruments de musique s'est inspiré de la classification habituelle en Occident, avec en tête les aérophones (hautbois *gya-ling*, longues trompes télescopiques *dung* (*sic*), trompes courtes – et non «flûtes» – en os ou en métal *kang-ling*, conques *dung-kar*), suivis des membranophones puis des idiophones; les cordophones étant évidemment absents puisqu'ils n'interviennent jamais dans la musique rituelle tibétaine. On s'étonnera néanmoins de quelques illogismes qui amènent à placer le petit tambour à boules fouettantes *damaru* entre le simandre *gèndi* et les cymbales *silnyèn*, et à séparer les petites crotales *ting shag* des autres types de cymbales.

Chacun des instruments mentionnés fait l'objet d'une description organologique, complétée par un dessin et par une photo (présentée en annexe); mais, bien que Scheidegger apporte quelques précisions nouvelles sur ces instruments en général bien connus, ce sont ici les informations touchant aux différents répertoires qui retiendront davantage l'atttention; elles concernent:

- quatre pièces pour les hautbois *gya-ling* (14-19) illustrant les quatre principales traditions du bouddhisme tibétain; chacune d'entre elles fait l'objet d'une notation sur portée, complétée par un tableau des doigtés utilisés et une analyse sommaire de la structure de la pièce considérée;



Népal: célébration d'un rituel privé par des religieux Dge-lugs-pa. De gauche à droite: clochette et tambour *damaru*, cymbales *bùg-chèl*, tambour *rnga*. Mission M. Helffer, 1979. Photo: Aubry-Ader.

- plusieurs formules pour le jeu des trompes *kang-ling* et *tsog-kang* (26-28) avec les notation tibétaines et la transcription sur portée des exécutions qui leur correspondent;
- les interventions de la clochette *dril-bu* en rapport avec la structure des vers chantés (44-45);
- les formules spécifiques à l'emploi du *damaru* (p. 54-55), en particulier celles qui conviennent pour le rituel du *gCod* selon la tradition de Mindroling;
- et surtout les nombreuses conventions relatives à l'emploi des cymbales à volumineuse bosse centrale, dites *rölmo* ou *bùg-chèl* (65-89).

Bien que le procédé adopté par l'auteur pour traduire les notations originales tibétaines ne soit pas parfaitement satisfaisant et comporte parfois des erreurs (cf. en particulier 85), il permet néanmoins de comprendre comment s'articulent non seulement les cellules brèves, mais aussi les compositions résultant de la juxtaposition d'un nombre parfois important de ces cellules; il permet aussi de comparer la structure de plusieurs pièces désignées par le nom

de «les cent frappes» (*gya-dung*), à savoir le *gya-dung rölmo* (80-81), déjà explicité dans Helffer 1986: 81-82), le *nyer-ma chyi'i gya-dung* (88), le *gya-dung rölmo* (115-118).

En ce qui concerne l'emploi simultané des différents instruments, on appréciera les schémas proposés au chapitre dévolu à ce que l'auteur appelle «*Symphonic Structure*» (90-96), quoique la hauteur approximative indiquée pour les sons produits par les instruments surprenne parfois et qu'on ne comprenne pas pourquoi l'ambitus supposé couvert par les hautbois *gya-ling* (91) soit ici d'une neuvième alors que les notations fournies pour le même instrument (14-19) ne dépassent pas la septième.

Enfin, cet ouvrage aborde courageusement les problèmes relatifs aux chants solennels de style *yang*, supports privilégiés de la méditation dans toutes les traditions du bouddhisme tibétain. L'auteur explicite de façon claire (110-111) la terminologie utilisée pour désigner les modifications vocales requises par la technique cultivée au monastère de Mindroling; il fournit en outre d'une part les notations tibétaines correspondant à une vingtaine de *yang* associés à un rituel en l'honneur des maîtres religieux, d'autre part la notation sur portée d'une exécution de chacun de ces *yang*. Malheureusement, aucune des transcriptions ne met en évidence la structure du texte qui motive le chant et donc la notation, et il n'est pas possible au lecteur non initié de comprendre la place importante des vocalises sans signification introduites entre les syllabes du texte.

Ce bref résumé du contenu de l'ouvrage aura permis de mesurer l'importance de la contribution de Daniel Scheidegger à la connaissance de la musique rituelle tibétaine; d'où vient donc que la lecture laisse une impression d'insatisfaction? Insatisfaction du tibétologue, irrité par des maladresses ou des erreurs, par des références insuffisantes aux sources consultées, par un manque de cohérence entre présentations de documents de même nature; insatisfaction du musicien et du musicologue qui, non familiers des conventions tibétaines, auraient souhaité pouvoir se reporter à un document sonore de référence. On s'étonnera aussi que la bibliographie et la discographie fournies s'arrêtent à l'année 1979 et ne fassent aucun état des nombreuses publications qui se sont succédées au cours de la dernière décennie.

Si, peu soucieux des exigences des spécialistes, l'auteur souhaitait toucher un plus large public, il aurait dû faire plus de place aux généralités concernant le bouddhisme tibétain, les divers ordres religieux, les rituels, et laisser de côté les instruments qui ne jouent aucun rôle dans la pratique actuelle du bouddhisme et dont le nom ne figure guère que dans les dictionnaires. Restent les adeptes occidentaux du bouddhisme tibétain, généralement avides de comprendre comment insérer la musique à leur pratique... Peut-être trouveront-ils dans ce livre une réponse aux questions qu'ils se posent, une possibilité de mieux participer aux liturgies complexes que l'auteur désigne si improprement par le terme anglais de «*mass*».

Ajoutons que le travail éditorial aurait dû être plus rigoureux au point de vue des vérifications orthographiques, des traductions – parfois approximatives –,

de la mise en page (cf. les erreurs de la p. 96), et surtout de l'établissement de l'index qui comporte un grand nombre d'erreurs.

Quoi qu'il en soit, en raison du sujet traité et des informations de première main qu'il contient, ce livre d'utilisation difficile rendra de grands services à ceux qui sont déjà familiarisés avec les musiques rituelles du bouddhisme tibétain.

N.B. Pour faciliter la lecture, j'ai conservé les translittérations utilisées par l'auteur bien qu'elles ne me semblent pas toujours cohérentes et que des erreurs se soient glissées dans les orthographes tibétaines retenues.

Mireille Helffer

Bibliographie

HELFFER Mireille

1986 «Preliminary remarks concerning the use of musical notation in Tibet», *Zlos gar.* Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives.

1990 «Recherches récentes concernant l'emploi des notations musicales dans la tradition tibétaine», *Tibet, civilisation et société.* Paris: Éditions de la Fondation Singer-Polignac et Éditions de la Maison des sciences de l'homme: 59-84.

Richard MOYLE. ***Tongan Music.*** Auckland, New Zealand: Auckland University Press, 1987. 256 p.

Richard MOYLE. ***Traditional Samoan Music.*** Auckland, New Zealand: Auckland University Press (in association with The Institute for Polynesian Studies), 1988. 271 p.

Mai 1972: un cargo des îles, rouillé, sa ligne de flottaison submergée, vient d'accoster dans le port de Suva pour débarquer quatre cents vaillants Tongans qui se dirigent vers l'autre bout du parc du Prince Albert, le plus grand stade de rugby en plein air de tout Fidji, et qui font halte au milieu des bourrasques tropicales en attendant qu'on leur signale d'avancer en chantant sur cent cinquante mètres de pelouse éclairée violemment vers une tribune solitaire qui se dresse dans toute sa splendeur, bourrée de personnages de marque venus de vingt micro-États pour assister à l'ouverture du premier Festival des arts du Pacifique-Sud, d'avancer en chantant et en dansant la plus grande *lakalaka* jamais exécutée en dehors du Royaume de Tonga, avec cent hommes à gauche et cent femmes à droite dans le premier rang et autant dans le second, et à leur tête l'Honorable Va'ehala (gouverneur de Ha'apai) qui fait claquer sa cravache musicale comme un général exemplaire. Dans ce large espace ouvert de Suva se superposent alors des harmonies sonores massives et graves, telles que les faisaient retentir jadis les forces plus nombreuses de Berlioz. Étaient-ce pareilles harmonies qui, en 1773, avaient fasciné le capitaine Cook – et ses officiers, équipage et hommes de science – lorsqu'il jeta l'ancre aux îles des Amis, premier Européen à y séjourner, quatre mille ans tout juste après l'arrivée, en pirogue, des premiers argonautes austronésiens? En Angleterre, la nouvelle d'une polyphonie tongienne fut immédiatement et officeusement effacée, parce que impossible ou fantastique!

C'est à la même période que les représentations en chœurs géants du *Messie* de Haendel acquirent une popularité toujours plus grande à Londres, et si l'on n'y parlait alors que de cette musique, Cook ou l'un de ses hommes de lettres aurait sans doute été doublement préparé à la voir et à l'entendre, autant que doublement surpris. Mais les récits de l'époque ne sont pas clairs sur ce point, et la question de savoir si les peuples (dits) polynésiens des îles Tonga ou Samoa pratiquaient la polyphonie avant la rencontre avec les étrangers, a été sujette à controverses depuis. Cette question s'inspire d'une notion persistante héritée de la *Kulturkreislehre*, qui veut que la polyphonie (spécialement en ensemble vocal homogène) ne pouvait naître et se développer que dans la civilisation européenne. Mais cette notion est indéfendable aujourd'hui. Au fur et à mesure que l'océanisme se perfectionne, les frontières reculent dans le temps: on pense maintenant que le peuplement de la Mélanésie remonte à 50 000 avant notre ère, que les Papous ont inventé l'agriculture indépendamment vers 10 000 avant notre ère, et que des voyages pour l'inconnu, surpassant Christophe Colomb, ont été entrepris par les immigrants les plus récents, appe-

lés Austronésiens, dès 5 000 avant notre ère. Les noms attribués aux régions de l'Océanie (Mélanésie, Micronésie, Polynésie) sont des inventions modernes qui occultent souvent les liens étroits – d'ordre culturel, linguistique et musical – unissant tous les peuples austronésiens: en déplacement à Bali, à Madagascar, à l'est de Taïwan ou à Hawaï, un Tongan ou un Samoan emploie les termes locaux apparentés désignant la pierre, la maison, la noix de coco, et ainsi de suite (pratique que la philologie du XIXe siècle avait reconnue en forgeant le terme de malayo-polynésien).

Moyle évite toute spéculation sur le passé lointain de la musique des îles Tonga et Samoa. Cet enquêteur méticuleux tend son filet, passe sa prise au crible et en répartit les résultats selon les catégories usuelles. Son travail est presque irréprochable et minutieux, consigné d'un ton sec mais de manière adéquate et succinte – dans les limites qui sont les siennes, faudrait-il ajouter. Certains critiques amateurs ont déploré le style *recitativo secco* de l'auteur, car ils espéraient lire des études qui les transporteraient dans cet état de *māfana* (une sorte de chaleur ou d'allégresse interne – cf. *Tonga*: 243) dont ils avaient fait l'expérience lors de spectacles musicaux. Qu'ils se rabattent donc sur la musique! Il s'agit de volumes matériellement et moralement pesants, mais aussi onéreux (une cinquantaine de dollars US chacun), dans lesquels les traditions musicales sont inscrites le plus fidèlement possible et qui conviennent à la dignité d'un noble tongan ou d'un chef samoan. Aussi ces volumes sont-ils enrichis de commentaires analytiques et historiques venant d'autorités musicales locales remarquables (tel le regretté Leilua Ve'ehala, dignitaire fort respecté, qui honora le volume sur Tonga d'une préface) qui représentent, de ce fait, des sources fiables sur de nombreux aspects de la question, mais pas tous. On reconnaît la main de l'auteur dans l'excellence de ses transcriptions musicales judicieuses mais nombreuses. Je n'ai eu aucune peine à interpréter les chants à partir de la partition imprimée, mais je ne puis me mettre à la place des critiques spécialistes d'autres aspects des cultures considérées, qui ne pratiquent la musique qu'en amateur (quant aux Tongans et aux Samoans qui sont eux-mêmes musiciens et qui pourront aussi lire ces transcriptions, ils doivent être certainement peu nombreux).

La plus riche des deux études est celle consacrée aux îles Tonga. Elle est le fruit d'un travail de terrain plus récent (1973-74, 1976), valorisé par les conseils de l'Honorable Ve'ehala entre autres, alors que celle sur les Samoa se fonde sur la thèse de doctorat soutenue par Moyle en 1971 après un travail de terrain effectué en 1966-69. Cette dernière est aussi un tant soit peu schizoïde, peut-être parce que le qualificatif de «traditionnel» occupe une position-clef dans le titre et que les Samoans eux-mêmes montrent une attitude ambivalente à l'égard de leur passé. Ils ne semblent guère à l'aise avec certaines expressions musicales coutumières (qu'ils tendent à considérer comme démodées, «primitives» ou – pire encore – pré-chrétiennes), si l'on songe à leurs efforts pour se comporter et agir de façon moderne et dynamique, tant dans le domaine musical qu'en médecine par exemple (voir les «incantations médicinales», *Samoa*: 72-86). Les deux ouvrages n'en constituent pas moins une paire du point de

vue de leur thème et de l'approche adoptée par l'auteur, ainsi que par leur présentation luxueuse. Les deux micro-États de Samoa et de Tonga sont proches à maints égards, et leurs différences musicales, là où elles existent, devraient être heuristiques dans une étude globale de la musique océanienne. Moyle ne tente pas de comparaison systématique, mais il renvoie souvent à l'existence, ou à la probabilité, d'influences musicales polynésiennes de part et d'autre, un exemple étant l'origine samoane (admise) de la dance *mā'ulu'ulu* des Tonga. L'auteur, sans doute par respect pour l'intégrité et la fierté nationale farouche de chaque État, a produit deux volumes qui se suffisent à eux-mêmes, tout en se complétant.

On dit que la méthode de Moyle est calquée sur celle de Merriam dans son étude sur les Indiens Flathead[1]. Elle a le mérite de la clarté et de l'ordre apparemment logique, fondée qu'elle est sur le respect et l'application des catégories indigènes: chant, danse et poésie. Dans ces ouvrages, quand la musique est aussi dansée, elle tombe dans la catégorie des danses. Un *punake* tongan est à la fois poète, compositeur et chorégraphe; le titre est suffisamment rare pour conférer du prestige. Les Tongans, en particulier, parlent de leur musique avec éloquence, de même que de leurs danses et de leur poésie. Ils seront enchantés de voir que leurs théories ont été recueillies et restituées systématiquement, et ils auront peut-être le sentiment d'être maintenant mieux informés sur leur propre culture grâce aux ouvrages de Moyle. En effet, Michael Field, un journaliste néo-zélandais qui écrit comme s'il était d'origine samoane (le nom n'est plus d'aucun recours dans cette matière) ou s'était arrogé un droit de protection, a émis l'opinion que Richard Moyle est le premier universitaire à révéler l'âme nationale de Samoa – compliment qui enchaîne sur un passage dénonçant Margaret Mead et Derek Freeman[2].

Grâce à la méthodologie honnête et à l'écriture mesurée de leur auteur, les deux études constituent une source précieuse pour tout chercheur; elles sont notamment une mine de renseignements pour quiconque s'intéresse à une approche comparative. Et pourtant, d'autres auront peut-être l'impression que cette ethnomusicologie d'une région délimitée de la Polynésie a été effectuée à la manière d'un exercice militaire, si l'on compare le projet initial englobant aux résultats abrupts et secs. Pourquoi? Parce que les catégories dont Moyle se sert avec assurance (apparemment plus solides lorsqu'elles sont appuyées par la taxinomie indigène) sont peu convaincantes dans le contexte d'une ethnomusicologie véritablement moderne: Moyle ne se livre pas à l'autocritique, et

---

1 Alan P. Merriam. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. New York: Wenner Gren Foundation, 1967. 403 p. [Viking Fund Publications in Anthropology, 44].

2 Margaret Mead. «Adolescence à Samoa», In: *Mœurs et sexualité en Océanie II.* Paris: Plon, 1963 (publié en 1928 sous le titre *Coming of Age in Samoa*). Derek Freeman. *Margaret Mead and Samoa. The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983 (édition augmentée en 1984 chez Penguin).

il ne vérifie directement ni ses propres modèles conceptuels ni ceux de ces informateurs. Néanmoins, le plus souvent, il met en parallèle les données contradictoires qu'il a pu recueillir, en laissant au lecteur le soin de résoudre le problème. C'est, à première vue, un procédé irréprochable.

En effet, son respect pour la théorie autochtone force l'admiration – dans les limites de ce qu'il nous fait connaître. Mais qui peut admettre aujourd'hui que le point de vue de l'indigène sur sa propre culture représente le dernier mot, notamment lorsqu'il s'agit de le placer dans le contexte plus large de la comparaison transculturelle? Les Polynésiens sont parfaitement capables d'ethnocentrisme, et il ne faut pas en faire abstraction. Par exemple, en disant «Européens», ils emploient un qualificatif grossier. Les Européens sont le plus souvent réduits à une population homogène divisée en catholiques et protestants. Les Européens (et leurs épouses?) sont administrateurs, hommes d'église, hommes d'affaires, anthropologues et touristes. Est-ce d'eux seuls que vient l'influence «européenne» sur la musique locale?

Du point de vue de l'Europe, on dirait plutôt que les îles Tonga, Samoa et Fidji ont été excessivement anglicisées, et que les Anglais n'occupent, après tout, qu'une petite portion de la mosaïque culturelle européenne.

Dans sa description de la visite aux îles Tonga de l'expédition espagnole sous Malaspina, en 1793, et des récits qu'elle nous a laissés, Moyle reproduit deux croquis représentant une femme jouant de la flûte nasale (*Tonga*: 85) – alors qu'il est largement admis aujourd'hui que le jeu de cet instrument était la prérogative absolue des hommes. Pour ma part, j'ai appris de divers musiciens tongans (dont le *punake* Sofele Kakala) que la pratique du *fangufangu* était exclusivement réservée aux nobles, et qu'il en a toujours été ainsi. Ce qu'il faut voir ici, c'est plus que la fabrication d'un mythe moderne ou du révisionnisme historique. Les représentations que les Tongans ont de l'histoire de leur musique se mêlent peut-être à leurs conceptions socio-musicales inconscientes et changeantes. Ne revient-il pas à la discipline d'explorer ce genre de phénomène?

L'approche quelque peu démodée qui marque les ouvrages en question résulte probablement de plusieurs facteurs. Premièrement, la méthodologie d'enquête de terrain a sans doute orienté la collecte de données, et le genre de questions que l'on tient à poser aujourd'hui n'occupaient pas le premier plan à l'époque. Deuxièmement, dans le cas des îles Samoa, le travail de terrain a été effectué longtemps (près de deux décennies) avant d'être revu et analysé à nouveau (après la thèse), tandis que plus d'une décennie s'est écoulée en ce qui concerne les Tonga. Troisièmement, les modèles conçus par un chercheur comme Merriam à l'usage de l'ethnomusicologie des cultures amérindiennes ne sont pas nécessairement d'application universelle. Chercheur efficace, Moyle a soumis ses manuscrits à l'éditeur dès que possible, car il y a aussi un quatrième facteur: la nécessité de s'adonner à une ethnomusicologie d'urgence dans les sociétés pré-industrielles (cf. Rouget in Borel 1988: 177-86), et d'en rapatrier les résultats. A Niue, île située à distance plus ou moins égale entre les îles Samoa et Tonga, Moyle a participé à l'«enquête territoriale» (*Territorial*

Survey) de McLean portant sur une sélection d'îles polynésiennes dont on pense qu'elles risquent de perdre les derniers vestiges de leurs musiques traditionnelles. Si tel travail est, lui aussi, apparemment impeccable, il n'en faut pas moins réfléchir plus à fond sur ce qu'il faut entendre par le terme de «traditionnel». De plus, les processus par lesquels les musiques traditionnelles sont transformées en des styles indigènes modernes, localisés, nommés et renommés exigent que soient examinés avec autant d'urgence les fondements de la cognition musicale.

L'unique page de conclusion du volume consacré aux îles Tonga (239) nous en fournit un bon aperçu: les quelques paragraphes intitulés «Pourquoi les Tongans chantent-ils?» sont d'une rare éloquence. Préoccupation tardive? Suggestion d'un membre du comité de lecture? On aurait aimé les voir au début et non à la fin, et imprégner les deux études tout entières!

Quel sort sera réservé à ces deux volumes, sans considérer leur rôle incontestable d'ouvrages de référence prestigieux à l'usage des peuples eux-mêmes? Que représentent-ils pour l'ethnomusicologie en général et pour celle du Pacifique en particulier?

En tant que catalogues de faits musicaux – échelles, enchaînements préférentiels d'intervalles, inventaire des instruments, etc. –, ils permettent de compléter la carte retraçant l'existence (ou l'absence) de tels traits dans le Pacifique et, par conséquent, de définir des styles (ou systèmes) musicaux régionaux. En sachant en vertu de quoi une musique est de type «polynésien» et non «mélanésien», et en s'inspirant des reconstructions linguistiques et de l'archéologie, on obtient une image plus claire de la préhistoire culturelle des colonisateurs austronésiens des îles du Pacifique. Mais ce serait une image tout à fait imparfaite si les divers traits musicaux ainsi repérés n'étaient pas en quelque sorte contrebalancés (selon leur signification conceptuelle relative), notamment par l'examen des modes locaux de cognition musicale. Bien évidemment, les résultats actuels ne reflètent pas nécessairement la manière dont la musique était conçue dans le passé, car les mœurs ont changé – mais dans quelle mesure? Que subsiste-t-il du passé, du point de vue musical? Et même s'il est futile d'aspirer à en connaître tout, nous gagnerons à en avoir quelque idée.

Les langues parlées ont des traits hautement conservateurs, sinon les linguistes ne seraient jamais parvenus à reconstruire ce qu'ils appellent les protolangues (comme le proto-austronésien, le proto-polynésien, le proto-tongan, le proto-samoan). Il n'est pas impossible d'établir provisoirement, par analogie, un éventail de prototypes de systèmes musicaux, à condition que l'ethnomusicologie océanienne s'engage dans la voie appropriée.

A ce sujet, le travail de Steven Feld parmi les Kaluli des hauts plateaux méridionaux de Nouvelle-Guinée est évocateur[3]. Pour introduire l'un de ses

---

[3] Steven Feld. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. 264 p. Voir aussi le compte rendu de Schulte-Tenckhoff *in: Cahiers de Musiques Traditionnelles* 1/1988: 214-21.

articles[4], il pose la question suivante: «de quelle manière les sons communiquent-ils et incorporent-ils des sentiments profonds?»; puis il continue: «cette question devrait être au cœur de tout traitement ethnographique et socio-scientifique de la musique. Or l'ethnomusicologie vient juste de commencer à démêler les problèmes du signe musical, de la relation entre forme symbolique et signification sociale, et de la production de sons comme mode de communication». Feld poursuit en discutant de la note «unique» du tambour des Kaluli. Sa conclusion indique clairement comment situer les notions quasi minimalistes associées aux notes «uniques», car elle démontre que ce serait se méprendre que de réduire la complexité musicale aux seules combinaisons sonores complexes: voilà une fausse analogie, s'il y en a une.

Il vaut la peine d'appliquer la question posée par Feld aux phénomènes musicaux décrits par Moyle. Posons-la brièvement au sujet de deux problèmes, soit le terme océanien omniprésent de *tangi*, et les mélismes entrecoupant les phrases poétiques (ou la respiration), tels qu'exécutés en solo dans de nombreux chants collectifs polynésiens, appelés *fakahēhē* dans les îles Tonga (35-38) et connus ailleurs sous d'autres noms.

Première question: pourquoi les pleurs (*tangi*) et le chant (*tangi*) sont-ils indissolublement liés dans de nombreuses cultures océaniennes? Même pour les Kaluli, de langue papoue (c'est-à-dire n'appartenant pas à la famille austronésienne), il y a pleurs chantés et chants pleurés. Moyle indique divers exemples de *tangi* accompagnant, dans les îles Samoa, le *fāgogo,* c'est-à-dire le chant dans lequel culmine ou se résume un récit. Le premier terme de la question – pourquoi – est d'une importance fondamentale. Dans les chants mélanésiens modernes accompagnés par un ensemble à cordes, le chanteur exprime son «*sore*» qui ne se confond nullement avec «*sorrow*» (peine) mais exprime l'affect. Cela ne suggère-t-il pas la pérennité de modes cognitifs poétiques (et par là même musicaux)? Jusqu'où peut-on aller en explorant ce phénomène?

Seconde question: pourquoi, dans le chant collectif polynésien, les moments de respiration séparant les phrases (ou lignes) poétiques sont-ils couverts par des mélismes en solo? C'est là une des fonctions du *fakahēhē* tongan. Les Maori de Nouvelle-Zélande (qui ne chantent pas en polyphonie) observent une coutume musicale similaire qu'ils expliquent par référence à la religion ou à la cosmologie. Quelle est l'explication (encore une fois le «pourquoi») prévalant aux îles Tonga, et existe-t-il des rapports entre toutes les explications de la présence autant que de l'absence de cette pratique?

Arrivé à ce stade, il serait présomptueux de vouloir aller plus loin dans cette exploration des directions futures de l'ethnomusicologie océanienne. J'espère toutefois que les points que j'ai soulevés sous forme de commentaires, de comparaisons, de questions et d'idées inviteront à une réévaluation. Car le

---

[4] Steven Feld, «Sound as a symbolic system: the Kaluli drum». *Bikmaus* (Boroko) IV(3) (1983): 78-89.

travail solide de Moyle m'a amené à questionner et à reviser radicalement les objectifs de l'ethnomusicologie océanienne, tels que je les avais conçus (et peut-être d'autres aussi). Richard Moyle nous a laissé un paquet bien ficelé d'ethnographie musicale pour deux États importants de Polynésie. Aux yeux de nombreux lecteurs, son travail paraîtra suffisamment approfondi et exhaustif. C'est un pionnier infatigable, à l'instar de celui qui déblaye le terrain pour construire une piste d'aviation. L'équipe suivante peut donc atterrir.

Peter Crowe

Traduit de l'anglais par
Isabelle Schulte-Tenckhoff.

Vincent DOUCET. ***Musique et rites afro-américains. «La marimba éclot dans les astres...».*** Paris: L'Harmattan, 1989. 257 p.

Il s'agit ici d'un recueil de notes de travail et de transcriptions d'émissions de radio compilées par la mère de Vincent Doucet, jeune ethnomusicologue décédé à l'âge de vingt-cinq ans. Dans leur ensemble, ces notes relèvent plutôt de l'ethnologie ou de la sociologie que de la musicologie, et sont plus souvent descriptives qu'analytiques.

Le premier essai, qui traite des origines noires du tango, ne défriche guère de terrain vierge. Il existe déjà de nombreuses études sur ce sujet, notamment celles de Vincente Gesualdo, José Gobello, Blas Matamora, Jorge Rivera et Luis Sierra, et celles de Coriún Aharonián en ce qui concerne la musique afro-uruguayenne, que Doucet évoque en relation avec le tango. Il rappelle certaines racines bantoues du mot tango. Selon une étymologie que Doucet ne mentionne pas, «tango» signifierait un groupe d'hommes, une fraternité, ce qui n'a rien d'étonnant lorsqu'on sait qu'au thème du tango est souvent lié, dans la littérature argentine du moins, celui de l'homosexualité. A Cuba, lors des fêtes du Corpus Christi, les sectes congo (bantoues) défilaient en dansant le «tango congo», dont la musique a inspiré de nombreux compositeurs dans les registres classique et populaire. En passant, Doucet mentionne la relation entre la musique cubaine et le tango. Effectivement, le tango provient de la *habanera*, dont la ligne de base syncopée est identique à la sienne. Cette figure rythmique de la basse: ♩♫♫♩ (nommée *cinquillo* par les Cubains), se retrouve également dans le *ragtime*. De même, l'instrumentation des orchestres «typiques» de tango à partir des années vingt et trente, avec contrebasse et violons, descend en droite ligne de celle des *típicas* et *charangas* cubaines.

Consacré à l'Equateur, l'essai suivant consiste en d'abondants extraits de *Juyungo*, le célèbre roman d'Adalberto Ortiz, en des passages sur la *marimba* (comprenant des références aux origines de divers xylophones africains), le *bambuco* et le *currulao*, ainsi qu'en des passages inattendus, puisque l'ouvrage s'intitule *Musiques et rites afro-américains*, sur... le cimetière de locomotives de Duran et sur la colonie chinoise de Guayaquil.

Si la *marimba* a sans doute des origines africaines, la manière dont en jouent les Indiens guatémaltèques n'a pas grand-chose à voir, stylistiquement, avec la musique noire et le chapitre sur le Guatemala sert surtout à Doucet de prétexte pour évoquer Miguel Angel Asturias et Jacques Soustelle et parler d'ethnologie guatémaltèque.

Suit un essai relativement développé mais assez hétérogène sur Barlovento décrivant certains mythes et cérémonies afro-vénézuéliens et fournissant une nomenclature de quelques instruments de musique.

Le livre se termine par un petit texte sans grande originalité sur la *capoeira* brésilienne et un autre sur les peintres du groupe Cobra et le jazz.

Il est évident que l'auteur de ce petit ouvrage désorganisé et un peu fou était un tout jeune ethnomusicologue: «Accompagnées du battement sauvage

du tambour, les fluctuations sonores du xylophone réminiscentes du clapotis des vagues, nous invitent à refaire en sens inverse la traversée des bateaux négriers», lisons-nous par exemple à la page 75. Mais, malgré ses faiblesses – il s'agit, rappelons-le, d'un ouvrage posthume que l'auteur n'a pas été en mesure de revoir et dont nous ne sommes pas sûrs qu'il eut souhaité la publication sous cette forme – ce livre touchant comble des lacunes certaines. En effet, en ce qui concerne la musique noire d'Amérique latine, il n'existe pratiquement aucune publication de fond en langue française, la plupart des ethnomusicologues francophones s'étant plus volontiers penchés sur l'Afrique que sur la diaspora noire du Nouveau Monde.

Isabelle Leymarie

Vincent DEHOUX. ***Chants à penser Gbaya (Centrafrique).*** Paris: SELAF, 1986. – 219 p. [Collection «Ethnomusicologie» 2].

Cette deuxième livraison[1] de la collection «Ethnomusicologie» des éditions de la SELAF s'éloigne quelque peu de la ligne définie en exergue par son directeur, Simha Arom: «[...] On y accueillera en premier lieu des travaux d'ethnomusicologie au sens strict, c'est-à-dire qui concernent l'étude des musiques ethniques considérées comme des systèmes formels, plutôt que des ouvrages d'anthropologie musicale.» En effet, plus du tiers de l'ouvrage (p. 15 à 78) est consacré au contexte dans lequel évolue la musique de *sanza* chez les Gbaya de Centrafrique et tel qu'il est ressenti par l'enquêteur lui-même. L'un des mérites de ce dernier est d'avoir eu recours à des spécialistes de la société gbaya provenant d'autres disciplines pour en présenter des aspects sortant du domaine de la stricte ethnomusicologie. Soulignons encore que le livre est illustré de nombreuses et belles photographies noir/blanc (35 au total) de personnages «en situation» sur lesquels on manque malheureusement d'informations.

Après une introduction dans laquelle l'auteur présente l'objet de l'étude, le terrain, le corpus des enregistrements, les grandes lignes de sa méthode («l'objet défini ne peut être dissocié des conditions de son acquisition», p. 13) et les remerciements, la première partie, assurément la plus forte de l'ouvrage, débute par la description du contexte ethnographique général (17-27). A cet effet, deux textes ont été extraits de l'étude de Pierre Vidal (1976, ou 1977?)[2]: l'un est consacré à la société gbaya d'aujourd'hui, l'autre à l'expression esthétique gbaya. Suit, dans un deuxième chapitre, la description du «contexte» local, à travers de courts textes écrits à la première personne, témoignages «des états successifs par lesquels passe un chercheur néophyte "parachuté" sur le terrain dont il ne connaît pratiquement rien» (31). L'auteur retrace ainsi pour le lecteur la manière dont il a fait connaissance avec le village, avec ses voisins et avec les premiers instruments de musique, sans taire les problèmes de communication et de dialogue qui ont accompagné la rencontre avec les protagonistes de son enquête. Le chapitre se termine par le constat suivant: «*On ne fait pas de la sanza comme on fait du piano*. On s'en sert, pour faire de la musique, mais jamais n'importe laquelle. S'en servir [...] pour dire ce que l'on a sur le cœur. Prendre un chant en fonction d'une situation bien précise» (50). Dès le troisième chapitre, «Répertoire des "chants à penser"», on assiste à l'élaboration progressive de méthodes de travail, par exemple: «Faire ré-

---

[1] Publiée en 1986 déjà; la première a fait l'objet d'un compte rendu de Laurent Aubert dans *CMT* 1. Deux autres volumes ont paru depuis dans la même collection, le no. 4 ayant fait l'objet d'un autre compte rendu du même auteur dans *CMT* 2.

[2] S'agit-il bien de *Garçons et filles* ou d'une autre publication datant de 1979 et citée en référence, mais absente de la bibliographie?

écouter systématiquement les enregistrements [...] pour évaluer les réactions» (51), à la découverte de la classification de la musique par les Gbaya eux-mêmes, à la présentation des principaux informateurs, enfin aux étapes de l'intégration du chercheur: «Je suis seul, au milieu des autres, avec l'immense satisfaction de sentir ma présence oubliée d'eux: *une personne comme une autre*» (71). Enfin, vient une première hypothèse sur la fonction de la musique: «C'est un passe-temps, un exercice de dextérité [...] c'est le "vélo" du marcheur; [...] on ne fait pas de la musique, mais, une fois de plus, on s'en sert» (75), puis une première approche des chants à penser: «Le terme chanter s'applique donc aussi bien à l'instrument qu'à la voix. [...] la *sanza* est la véritable constante du répertoire des "chants à penser"» (78).

La deuxième partie débute par une «étude ethnolinguistique» de la *sanza*, consacrée à sa fabrication, à la dénomination vernaculaire de ses parties, de ses lames et de sa technique de jeu, étude due à Paulette Roulon et Raymond Doko. Les dessins des pages 81 à 83 qui illustrent la morphologie de l'instrument sont médiocres, comparées à ceux de P. Roulon aux deux pages suivantes. De plus, il y manque la référence d'orientation gauche/droite, et le terme «tablette arrière» au lieu de «fond» implique une orientation inversée. En outre, les schémas d'organisation des claviers des *sanza* (86-92) présentent des erreurs dans la désignation des «lames à intervalles toujours fixes», et les mesures des hauteurs relatives en cents ou absolues en hertz font défaut. Néanmoins, ce chapitre permet de comprendre l'importance de certaines lames à hauteur fixe, autour desquelles les autres peuvent varier selon le «chant» choisi. Mais on se demande pourquoi cette étude ne fait pas partie intégrante du chapitre «Étude ethnomusicologique» [de la *sanza*] qui suit. Celui-ci (94-105) donne de précieuses indications sur le rôle réciproque des différentes parties de l'instrument, de la «personnalisation» de son timbre et de la technique de jeu «appliquée». La topologie du clavier de la *sanza* est décrite selon la répartition du jeu main gauche/main droite et selon la fonction des pouces et des autres doigts dans le jeu des languettes. Cette deuxième partie se termine par la description de l'accord de l'instrument et de son échelle (106-107).

La troisième partie, intitulée «Le répertoire des chants de *sanza*» commence par une nouvelle étude ethnolinguistique (Roulon/Doko) sur la conception gbaya de la musique, sur les concepts de parole et de musique, sur le style des textes, l'improvisation et le contenu des chants (111-120). Elle est suivie à nouveau d'une «Étude ethnomusicologique» (attention aux confusions!) qui débute par la description de la méthode d'enquête utilisant le «play-back», chère à Simha Arom[3], description que l'auteur aurait pu abréger. En revanche, le «truc» imaginé par Dehoux pour isoler en cours de jeu les parties gauche et

[3] Rappelons que le procédé de *play-back*, décrit par S. Arom dans de nombreuses publications, est en fait l'application sur le terrain de la fonction *duoplay* et *multiplay* introduite par Revox dès 1964 sur son modèle F 36.

droite de l'instrument est ingénieux: intercaler un étouffoir (pâte à modeler) sous les lames à supprimer. Suivent les principes de transcription des types d'échelles pentatoniques utilisées dans le répertoire des chants à penser, ainsi que le système de notation adopté (la lisibilité des transcriptions laisse à désirer). Un premier «Bilan» introduit ensuite les deux grandes familles de chants à penser qui se distinguent par une organisation métrique interne différente: cycle ternaire et binaire. Ensuite, l'analyse individuelle de tous les chants choisis permet à l'auteur de cerner peu à peu les différentes modalités d'exécution et de variation dans les mélodies appartenant aux deux familles de chants, d'en établir des modèles et d'évaluer le rôle respectif des deux mains du point de vue de l'accompagnement et de l'improvisation. Enfin, les relations entre *sanza*, voix et rythme font l'objet d'un ultime chapitre.

A part les quelques lacunes déjà mentionnées, notons l'absence de transcription et de traduction systématique des chants, l'absence de référence à des exemples sonores existant peut-être dans le disque publié par l'auteur, *Chants à penser gbaya*, ainsi que l'absence d'un index et d'un glossaire.

Cette publication est toutefois attachante et elle introduit un nouveau style dans l'éventail des publications ethnomusicologiques parfois un peu trop académiques.

François Borel

DISQUES

QUATRE DISQUES DE MUSIQUE PORTUGAISE

Portugal – Musiques traditionnelles de l'Alentejo. Enregistrements de Roselyne François et Manuel Gomes. Un CD Playa Sound PS 65017, 1987.

Portugal – Musique traditionnelle du Portugal. Enregistrements de Hubert de Fraysseix et Virgilio Pereira. Un CD Auvidis D 8008, 1988 [Collection UNESCO «Musique et musiciens du monde»].

Portugal – Fernando Machado Soares, le Fado de Coimbra. Un CD Ocora/Radio France C 559041, 1988.

Fado... fados – La célèbre Fernanda Maria – Maria-Gloria Guedes – Lucinda Sobral – Helder Antonio. Un CD Arion ARN 64072, 1989.

Le premier disque, édité par Playa Sound, porte exclusivement sur l'Alentejo, province située au sud du pays et connue pour ses polyphonies masculines moulées sur le collectif agricole. Dans une région de grands propriétaires fonciers, l'importance légitime de ces chœurs d'hommes sur le plan de la lutte politique a oblitéré pendant longtemps l'intérêt que peut y présenter la musique instrumentale. Celle-ci se manifeste notamment par l'ensemble flûte-tambour, par la flûte traversière, le tambourin, le tambour à friction et la *viola campaniça*, guère étudiée jusqu'ici.

Il s'agit d'une guitare généralement munie de quatre doubles cordes (parfois plus) qui a ses équivalents dans d'autres régions du Portugal comme la Beira ou les îles des Açores et de Madère. Sur le plan du timbre, c'est aussi une des plus jolies guitares campagnardes du pays. Son existence en Alentejo a été récemment redécouverte par un avocat, J. A. Sardinha, grand amateur de musique traditionnelle, qui a prospecté plusieurs provinces du Portugal. Le disque qu'il a consacré à la *viola campaniça* de l'Alentejo (1986)[1] a fait sortir de l'oubli cet instrument qu'on croyait abandonné pour révéler son succès pré-

[1] *O outro Alentejo*. [J.A. Sardinha]. Recolhas musicais da tradiçao oral, colecçao «Roseira Brava». Contradança LP 86-02, Lisboa 1986.

sent dans une partie de la province. Cette guitare accompagne notamment la danse, ainsi que des chants de divertissement souvent polyphoniques.

C'est aussi cet instrument que privilégie le disque Playa Sound dont les enregistrements sont signés par Roselyne François et Manuel Gomes. Mais il permet également d'écouter une très jolie flûte champêtre (plages 5, 14, 22, 30) et les chœurs d'ouvriers agricoles tels qu'ils se pratiquent aujourd'hui (1, 11, 19, 28, 32).

Ce qui frappe d'emblée l'auditeur, c'est la brièveté des plages, au nombre de 32; certaines d'entre elles n'atteignent même pas une minute de durée. C'est un chiffre record pour la musique populaire européenne. Et quelle frustation pour l'auditeur! Ce choix pourrait correspondre au désir de présenter le plus large échantillonnage possible des musiques existantes. En réalité, il n'en est rien. L'infinie division des musiques ne se fait qu'au prix d'une longue répétition de répertoires semblables. Ceci concerne surtout la musique de *viola campaniça* qui, certes, représente un instrument villageois traditionnel intéressant mais dont les mélodies actuelles manquent parfois de séduction artistique. Que ce soit sur le disque de J. A. Sardinha ou sur celui-ci, force nous est de constater que les répertoires de cet instrument et les chants qui leur sont liés sont d'une grande monotonie. Mais tel est l'état de la tradition en Alentejo. Sans doute assiste-t-on ici à un décalage chronologique entre la tradition vocale et la tradition instrumentale, ce qui ne devrait pas nécessairement entraver le plaisir de l'oreille... Toujours est-il qu'il existe ailleurs de bien plus beaux exemples de ce type de chanson pan-portugaise, de caractère nostalgique et d'origine assez récente, tels les *despiques* de Madère ou du Douro Litoral. Le répertoire de la *viola campaniça* ne justifiait donc pas la publication d'un second disque qui, de surcroît, est la réplique médiocre du premier. En effet, R. François et M. Gomes ont enregistré exactement les mêmes guitaristes que J. A. Sardinha, et de plus dans des séquences écourtées. En outre, si ce dernier a su capter les musiciens au meilleur de leur inspiration, les auteurs du disque Playa Sound les ont saisi dans un flux de fausses notes et d'accords grinçants. Pourtant, la comparaison montre que nous n'assistons pas à un manque d'entraînement des musiciens. Les plages 9, 10, 18 et 24 consacrées à cette vieille guitare campagnarde figurent parmi les plus audibles.

Dans ces conditions, pourquoi n'avoir pas accordé plus d'importance à la très jolie flûte que l'on entend en solo aux plages 5, 14, 22 et 30? C'est d'un grand flûtiste qu'émanent ces morceaux d'une exécution légère et agile, lequel fait jaillir de son instrument des timbres de toute beauté. Et on ne saurait reprocher ici la brièveté des plages, qui est propre aux mélodies de cette flûte pastorale.

Quant aux célèbres polyphonies masculines *a capella*, seules celles des plages 19 et 28 ont retenu notre attention parce que les seules conformes aux canons de l'interprétation traditionnelle dont se dégage force et conviction. Si la prolifération de ces chœurs d'hommes à des fins de concours entre les villages a permis que le genre se ressource, elle a certainement stéréotypé ses modalités d'exécution. D'autre part, il est parfois difficile de réunir un chœur complet à

Fig. 1: Deux paysannes du Tras-os-Montes chantant la ballade. Photo: Anne Caufriez.

cause de l'émigration des ouvriers agricoles vers Lisbonne et les pays étrangers. C'est ce qui semble être arrivé aux auteurs de ce disque pour les plages 1 et 11.

Assistons-nous à un affaiblissement de la tradition ou tout simplement à la superficialité du travail de terrain? Le texte d'introduction de la brochure révèle en tout cas une parfaite compréhension du contexte social dans lequel la musique de ce disque a été enregistrée. Il embrasse avec beaucoup d'acuité le contexte de la vie rurale en Alentejo et dresse un tableau synthétique du rôle qu'y joue la musique.

Les musiciens sont ici mentionnés et remerciés avec respect. Mais il est dommage qu'une telle profondeur de perception du milieu n'ait pas été mise à profit pour nourrir les commentaires des plages qui restent pauvres et imprécis. On aurait aussi souhaité plus d'informations originales, car quelques propos émis sur la *viola campaniça* proviennent directement de la brochure du disque de J. A. Sardinha, sans que soit mentionnée leur provenance.

En résumé, les beaux solos de la petite flûte champêtre constitueront la principale joie du mélomane. L'autre mérite de cette publication est de réactualiser les polyphonies masculines de l'Alentejo et de révéler de nouveaux répertoires pour la *viola campaniça*. Plutôt que le produit d'une enquête socio-musicale, ce disque est le fruit d'une convivialité paysanne, démarche qui n'induit pas nécessairement la qualité artistique des musiques recueillies.

Le disque *Portugal* publié dans la collection UNESCO en 1972 vient de faire l'objet d'une réédition en compact (1988) sous la marque française Auvidis. Il associe les enregistrements de terrain de deux auteurs différents: Hubert de Fraysseix et Virgilio Pereira[2]. Il présente des musiques provenant de plusieurs provinces du Portugal: la Beira Baixa, l'Alentejo, le Douro Litoral et la région de Lisbonne. Quant aux commentaires de la brochure, ils sont signés par Alain Daniélou. Seul disque de musique traditionnelle du Portugal que la collection de l'UNESCO ait publié, celui-ci révèle quelques très beaux documents qui sont représentatifs de la variété des genres rencontrés dans les campagnes de ce pays ou dans les quartiers populaires de ses villes. La partie la plus remarquable de la publication est certes celle qui concerne le *fado*, cette chanson urbaine aux accents mélodramatiques, interprétée ici par Maria Teresa de Noronha et Manuel Vicente, deux grands noms du *fado* de Lisbonne.

Né au siècle passé dans les bas-quartiers de la capitale, le *fado* est un genre attaché à la vie des bars et des maisons de prostitution qui en font toute l'animation nocturne. C'est dans la taverne populaire qu'il trouve sa véritable expression encore aujourd'hui, bien qu'il ait évolué partiellement vers une musique de scène. Avec M.T. Noronha, nous assistons à un *fado* qui se dégage de la tradition orale au profit d'une inspiration plus «cultivée» où texte et musique sont composés par des artistes connus (plages 9 et 10). Sa voix à la fois dense et contenue est de toute beauté. De par ses mouvements de retour et ses accents pathétiques, elle traduit tous les registres de la tristesse qui est l'essence même du *fado*. Non moins remarquables sont les deux guitaristes qui l'accompagnent, dont le jeu clair et limpide est d'une grande musicalité, rendant à la *guitarra portuguesa* toute la qualité de ses timbres métalliques finement découpés.

Quant aux *fados* de Manuel Vicente. ils se rattachent plutôt à des textes inspirés de la tradition orale et à des musiques recréées à chaque fois selon les besoins de l'improvisation. Ce qui caractérise l'art de ce fadiste poignant, c'est une voix d'une grande constance dramatique, sur laquelle vient s'articuler un jeu instrumental très dépouillé et très subtil, de caractère impressionniste. La «guitare portugaise» qui est l'instrument mélodique du *fado* procède ici par petites touches successives venant nuancer le chant de quelques pointes de nostalgie, alors que les accords de la guitare classique se font discrets.

Ces documents prennent d'autant plus de valeur que le *fado* est un genre fragile, constamment menacé par la vulgarité ou l'emphase. Trop tributaire des états d'âme qui l'inspirent, cette chanson propre au Portugal peut perdre instantanément tout son impact émotionnel. A cet égard, elle diffère du *flamenco* qui a des racines et des modes de transmission plus solides. Aussi, les quelques *fados* de ce disque sont-ils des chefs d'œuvre en leur genre, des modèles artis-

---

[2] H. de Fraysseix est bien connu pour les disques qu'il a publiés dans la collection de l'UNESCO. V. Pereira est un des pionniers de l'ethnomusicologie au Portugal. Professeur au Conservatoire de Porto dans les années 1940-50, il a collecté la musique traditionnelle de plusieurs provinces du pays. Il est ici l'auteur des enregistrements des plages 7, 15, 16 et 17.

tiques tant par la sobriété et la pureté d'interprétation qui les caractérisent que par leurs nuances mélodiques.

Pour ce qui est des musiques du terroir, notre attention a été tout particulièrement attirée par un chant féminin de la Beira Baixa qui est acompagné du tambour *adufe* (plage 5). Ce chant, interprété pour la Saint-Jean, appartient à cette musique plus archaïsante des vieilles airs pastorales du Portugal où les femmes se sont spécialisées dans la percussion. L'*adufe* soutient ici une merveilleuse mélodie de caractère modal, laquelle évolue sur un pentacorde subtilement fleuri par une voix d'une grande pureté. Tandis que les plages 1 et 3 laissent entendre des orchestres d'*adufes* de qualité, les mélodies que ceux-ci soutiennent sont nettement moins caractéristiques de la région.

Les orchestres de guitares traditionnelles du Douro Litoral, d'origine plus récente, représentent un des aspects les plus originaux de la facture instrumentale portugaise, précieux témoignages de guitares historiques tombées en désuétude (plage 14). Les interprètes, ici excellents, rendent à cette musique de la côte Nord ses qualités de gaieté et d'enthousiasme, puisqu'elle anime la danse.

D'autre part, dans les documents enregistrés par V. Pereira, on retiendra le chant de Carême *A encommendaçao das almas* d'une belle interprétation, lequel correspond à un archaïque culte populaire voué aux âmes du Purgatoire. Mais c'est surtout le chant de travail du tailleur de pierres qui mérite l'attention. Cette mélopée qui évolue sur des échelles modales est véritablement sublime par rapport à d'autres exemples connus qui font référence. Les écarts et les déplacements de cette voix très nuancée créent une modulation permanente de la mélodie, qui s'égare dans de multiples registres et dont les points de chute sont des tierces descendantes.

Mises à part les plages dont nous venons de relever l'intérêt, ce disque présente dans son ensemble des musiques trop hétérogènes et inégales pour constituer une grande publication. De plus, pourquoi briser son unité en associant les enregistrements de deux auteurs différents dont le travail de terrain présente de grands écarts de répertoires et de chronologie ? Car si H. de Fraysseix a probablement réalisé ses enregistrements dans les années 1965-70 (la première édition de ce disque remontant à 1972), on sait que feu V. Pereira effectua les siens vers les années 1940-50. Grande figure de l'ethnomusicologie nationale, ce dernier a collecté sur le terrain un éventail de musiques traditionnelles qui aurait suffi pour éditer plusieurs disques. Utiliser ses enregistrements pour combler les lacunes de celui-ci est quelque peu dépréciatif à son égard.

Bien plus que par l'inégalité de ses plages, ce disque pêche par le contenu de sa notice, que signe pourtant Alain Daniélou. Le texte introductif évoque des généralités historiques bien éloignées de l'expérience vivante de l'ethnographe. Quelques propos nostalgiques sur l'Empire romain et plusieurs clichés sur le *fado* viennent remplacer l'effort d'investigation des sources écrites les plus élémentaires et la volonté de pénétration des milieux où se pratique la musique. La comparaison avec les traditions musicales d'Extrême-Orient n'éclaire en rien la nature des répertoires présentés dans ce disque. Les quelques mots d'introduction au *fado* sont tout aussi déplacés, que ce soit au

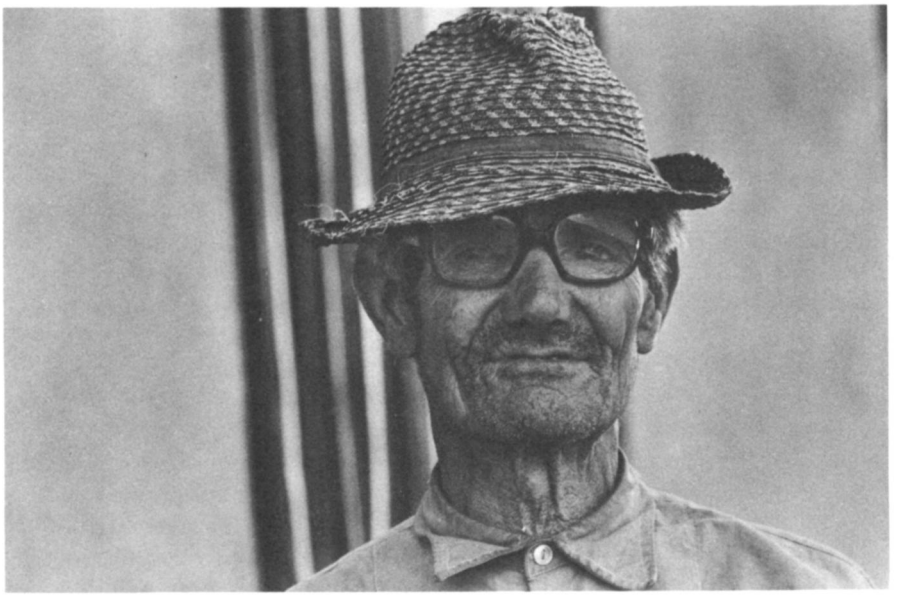


Fig. 2: Un grand chanteur de ballades du Tras-os-Montes. Photo: Anne Caufriez.

niveau historique ou à celui de la définition de la *saudade*, ce sentiment qui l'inspire si profondément. La *saudade* n'est pas «la solitude de la tristesse» comme le dit Daniélou, mais bien le regret, l'infinie nostalgie d'un être aimé, d'un événement, réel ou imaginaire.

La musique de ce disque n'est-elle pas reléguée au rang de folklore dont même la fonction sociale indiffère? En effet, pas un commentaire ne touche au cadre de l'interprétation des répertoires sélectionnés, et les textes des chants nous sont rendus de façon fragmentaire. Aucun nom de musicien n'est mentionné, pas plus que celui des villages d'où proviennent les enregistrements. En outre, la composition des orchestres et le nom vernaculaire des instruments de musique ne sont jamais précisés. Le dédain pour les artistes de ce disque est poussé à un tel point qu'aucune photo n'est accompagnée de sa légende et que la photo de couverture montre un joueur de hautbois qu'on n'entend nulle part[3].

Par son caractère hétéroclite et par son commentaire approximatif, ce disque appartient à une conception périmée de la musique européenne. Édité dans une marque prestigieuse et réédité récemment, il est regrettable que le texte de la brochure n'ait fait l'objet d'aucune révision, d'autant plus qu'un effort a été apporté à la gravure. Cette publication constitue néanmoins une référence intéressante sur le Portugal traditionnel, dont elle livre quelques musiques maîtresses.

---

[3] Il s'agit ici d'un célèbre musicien du village de Idanha-A-Nova (Beira Baixa), José dos Reis.

Lisbonne et Coimbra représentent les deux grands foyers du *fado*, cette chanson originale au Portugal dont elle reflète les états d'âme particuliers. Le disque *Le Fado de Coimbra*, publié dans la collection Ocora de Radio France (Paris 1988) est consacré au chanteur Fernando Machado Soares, représentant de cette école.

De par son contexte social comme par son style mélodique, le *fado* de Coimbra se rattache à une tradition très différente de celui de Lisbonne, même s'il chante aussi l'amour et s'accompagne des mêmes guitares. C'est essentiellement par les hommes qu'il est interprété, étant l'expression privilégiée des étudiants de l'Université. Ceux-ci, revêtus de grandes capes noires, chantaient souvent le *fado*, le soir, sous la fenêtre des jeunes filles, ou se réunissaient dans les cafés de la ville pour se divertir au son des guitares.

Si ces coutumes tendent à disparaître aujourd'hui, le *fado*, ainsi que la chanson qui s'en inspire, trouvent toujours leur foyer de création à l'Université. Le *fado* de Coimbra se rattache donc à une tradition plus érudite que celui de Lisbonne, bien qu'il ait connu des sources d'inspiration variées allant de la musique savante et des grands poètes à la musique populaire qui marque le *fado* tourné vers les causes sociales. Ce courant plus récent est notamment représenté par les chanteurs Zeca Alfonso et Adriano Correia de Oliveira, aujourd'hui disparus, que j'ai personnellement connus.

Ces artistes ont opéré un véritable retour à la culture paysanne, en interprétant notamment de vieilles ballades traditionnelles mais aussi les textes de poètes socialisants comme Manuel Alegre. Il se sont d'ailleurs considérablement éloignés de la forme traditionnelle du *fado* au profit d'une chanson plus libre et plus créative sur le plan tant poétique que musical.

C'est dans la lignée de ces deux chanteurs que le fadiste F. Machado Soares se situe lui-même, bien qu'il nous semble pourtant être plus classique et plus proche de cette école étudiante et érudite dont nous venons de parler.

Jouant sur de longues séquences mélodiques ponctuées de silences, le *fado* de Coimbra exprime la langueur plutôt que le sentiment dramatique. Il développe des mélodies très linéaires, auxquelles vient se superposer un accompagnement de caractère horizontal, alors que le *fado* de Lisbonne présente des mélodies plus découpées, avec des accords de guitare qui rencontrent régulièrement la voix. Le répertore de F. Machado Soares est certes d'une grande musicalité et les guitaristes qui l'accompagnent, José Fontes Rocha et Durval Moreirinhas, se révèlent être de grands interprètes, en particulier dans les longs intermèdes instrumentaux qui caractérisent la tradition de Coimbra. Malheureusement, de bons guitaristes ne font pas de bons fadistes. Sorte de baryton aux gémissements continus, la voix de F. Machado Soares est empreinte d'un affect et d'une emphase tellement excessifs que le chant perd toute sa densité émotive. Pourquoi enrober ses mélodies de tant de volutes inutiles, plus propres au style de l'opéra qu'à celui du *fado*? Si la partie instrumentale est remarquablement mélodieuse tout en restant sobre, la prestation chantée confine au ridicule et annonce la dégénérescence du genre. Alors qu'Amalia Rodrigues contient si bien le déversement des sentiments à l'intérieur des mille

nuances de sa voix, le lyrisme baroque et sirupeux de F. Machado Soares est à faire frémir les auditeurs les moins avertis.

Quant au texte de la brochure, il s'inscrit exactement dans le même esprit que l'interprétation de la musique. Des commentaires de style éculé viennent entourer le *fado* d'un halo mystérieux sans apporter aucune information précise sur le vrai contexte d'interprétation de celui-ci, ni sur ses styles. De plus, la traduction française du texte portugais ne restitue qu'en partie ses nuances originelles, ce qui rend parfois le propos confus. Ni historique, ni fresque sociale d'actualité ne viennent nourrir ce disque qui est en outre d'une prétention rare. En effet, ne lit-on pas dans la brochure que le disque que F. Machado Soares a publié précédemment chez Polygram (1986) «est considéré par la critique comme l'un des meilleurs disques de musique portugaise de tous les temps».

Par ses propos comme par son contenu musical, le disque de la collection Ocora est une insulte aux grands artistes du Portugal, tels les fadistes Amalia Rodrigues, M. T. de Noronha, A. Marceneiro, Manuel Vicente et même Carlos do Carmo... qui pourtant ne fait pas partie des meilleurs. De surcroît, comment F. Machado Soares a-t-il pu s'égarer à ce point hors du foyer artistique de Coimbra? Sans doute a-t-il construit son épopée personnelle tout seul, se tenant volontairement à l'abri d'une grande école de musiciens.

Est-ce la raison pour laquelle le texte de la brochure n'est pas signé? Il est pour le moins surprenant que la prestigieuse collection Ocora de Radio France ait pu tomber sur un si médiocre fadiste. Mais sans doute le Portugal pose-t-il encore des pièges à celui qui ne le pénètre pas et que la simple différence culturelle enchante.

Fig. 3: Une bergère avec son troupeau. Photo: Anne Caufriez.

Le titre du disque *Fado... fados, la célèbre Fernanda Maria*, édité dans la collection française Arion (Paris 1989), annonce d'emblée un état d'esprit: vendre la musique d'un pays aux touristes. C'est pourquoi il faut rappeler que le *fado* est une chanson mélodramatique née dans les quartiers populaires de Lisbonne.

Aujourd'hui, il y a le *fado* des milieux pauvres et celui des milieux «cultivés». C'est à la première catégorie que se rattache le talent de Fernanda Maria à laquelle ce disque est principalement consacré et qui incarne personnellement les bas quartiers dont elle chante l'infortune. Fadiste populaire très connue, sa réputation n'avait guère franchi les frontières du Portugal avant la sortie de cette publication française. Cela fait pourtant plus de vingt ans qu'elle a publié ses premiers disques à Lisbonne. Sa voix exprime très bien la compassion de la *saudade*, ce sentiment de tristesse si cher au *fado*, que vient appesantir le port habituel d'un grand châle noir.

Si Fernanda Maria traduit de façon plus anecdotique et plus affectée que d'autres cet état d'âme, c'est parce qu'elle incarne le peuple, celui des bars et des tavernes du vieux Lisbonne qui vit toujours dans une certaine pauvreté. Contrairement à d'autres fadistes qui s'inspirent de textes déjà composés ou qui chantent les grands poètes portugais (telle Amalia Rodrigues), les paroles des *fados* de F. Maria ont gardé toutes les images et les sous-entendus du langage populaire, faits à la fois d'allusions corsées et de déversements touchants. Cette artiste lisboète par excellence est ici accompagnée de deux guitaristes dont le disque ne mentionne pas le nom. Leur jeu mélodieux et honnête ne présente toutefois pas la finesse des instrumentistes. La voix de F. Maria qui exprime si bien l'affliction ou la douleur sans rémission dans les *fados* les plus tristes et l'envol des sentiments d'amour dans les *fados* les plus alertes aurait suffi à faire un bon disque. Mais l'addition d'autres interprètes qui semblent ici protégés par sa notoriété, n'apportent rien à cette publication. Ils viennent au contraire l'affaiblir.

En effet, le titre du disque nous livre les noms de trois fadistes supplémentaires, Maria-Gloria Guedes, Lucinda Sobral et Helder Antonio. De ces fadistes de second plan, on ne retiendra que celui de la plage 7, qui est probablement Helder Antonio, car les autres exécutent le *fado* plus qu'ils ne l'interprètent. Tel est le cas des deux femmes dont les voix semblent linéaires et insipides comparées à la voix fervente de F. Maria. C'est précisément là que se situe le talent de cette célèbre fadiste, qui réside dans sa capacité de mettre en scène les situations qu'elle interprète, de traduire les accents dramatiques du texte, de moduler la mélodie dans les registres mineurs pour imprégner le chant de toute la mélancolie qui en est l'âme.

Quant au texte de la brochure, son grand mérite est de nous plonger immédiatement dans l'esprit du *fado* par une petite introduction au genre et par la traduction (partielle) des paroles qui remplacent ici les commentaires sur les enregistrements. Ainsi pénètre-t-on d'emblée la poétique amoureuse du *fado* ou les sentiments d'un milieu social modeste porté vers la résignation et l'alcool. Car le *fado*, exprimant la tristesse du destin, appartient aux pouvoirs occultes du fatalisme...

En revanche, ce texte contient plusieurs erreurs, quand il ne tombe pas dans des clichés qui n'ont rien à voir avec les réalités de cette chanson. Contrairement à ce qui y est affirmé, le *fado* est un genre pratiqué avant 1840 et les guitares du *fado* (qui sont bien particulières) ne sont pas celles qui accompagnent le paysan ou l'ouvrier dans la vie quotidienne, sinon exceptionnellement. En effet, les régions paysannes qui ont conservé la tradition de la guitare présentent des instruments bien différents. En outre, Severa (plage 18) n'est pas « le plus fameux chanteur de *fado* qui ait jamais existé », mais bien la chanteuse de *fado* la plus célèbre de Lisbonne, morte en 1845 à l'âge de 26 ans. La qualité de sa voix et l'amour que lui porta le comte de Vimioso en ont fait un véritable mythe national. C'est probablement aussi l'ignorance du sujet qui a amené l'éditeur du disque à accepter l'addition d'instruments populaires qui sont complètement étrangers au genre du *fado*, tels l'accordéon et les triangles percutés *ferrinhos* venant se superposer au jeu des guitares (plages 1 et 6). Cet artifice ne manque pas de ridicule si l'on sait que le *fado* est basé sur le jeu unique de deux guitares, invariablement les mêmes : la « guitare portugaise » et la guitare classique. Le texte semble aussi confondre les quartiers de Lisbonne, car les musiciens y sont présentés comme artistes de la Mauraria qui est l'ancien quartier maure de la ville. Précisons d'emblée que les fadistes ont déserté depuis longtemps la Mauraria au profit de l'Alfama et de Bairo Alto, devenus les véritables lieux d'interprétation de cette chanson. C'est en fait en 1893 que le *fado* a été cantonné dans la Mauraria, le pouvoir libéral de l'époque désirant limiter sa propagation à travers la ville. Entretemps, la situation a bien changé...

L'intérêt de ce disque inégal réside principalement dans la révélation d'une veine de *fados* populaires qui, d'habitude, restent prisonniers des murs de la taverne. Mais le Portugal a déjà publié plus d'un disque sur le *fado* des quartiers pauvres. A cet égard, le disque Arion n'apporte rien de neuf, d'autant que la voix de F. Maria a perdu beaucoup de sa force émotionnelle et de sa conviction pathétique par rapport aux disques qu'elle a publiés il y a vingt ans à Lisbonne.

Anne Caufriez

ARCHIVES DE MUSIQUE ARABE. CONGRÈS DU CAIRE, 1932

Archives de la musique arabe – vol. 1 (1908-1920 env.). Textes de présentation: Bernard Moussali et Christian Poché. Un CD Ocora/Radio France et Institut du Monde arabe, C 558 678, 1987.

Maroc: musique classique. Congrès du Caire 1932. Cheikh Mohamed Chouika & Omar Jaïdi (1932). Textes de présentation: A. Hachlef. Un CD Artistes Arabes Associés, AAA 006, 1989. [Anthologie de la musique arabe].

Congrès du Caire 1932 – vol. 1 et 2 (1932). Textes de présentation: Bernard Moussali et Christian Poché. Deux CD Bibliothèque nationale/Institut du Monde Arabe, Paris, APN 88-9/10, 1988.

Les musiciens arabes, ne sachant s'ils doivent se replier sur la tradition ou faire table rase du passé, ne compter que sur leurs capacités créatrices ou emprunter des modèles régénérateurs à l'Occident, traversent actuellement une grave crise d'identité qui se traduit par le triomphe de la chansonnette, la raréfaction d'œuvres nouvelles, le manque de vocations des jeunes, et l'absence de crédit(s) de la part des pouvoirs publics des pays concernés, particulièrement au Machrek.

Dans une telle situation d'incertitude et de doute, les références constantes au Congrès historique de la Musique arabe du Caire en 1932, font figure de rites propitiatoires. Autant de colloques savants, d'assemblées de notables et, depuis deux ans, de publications d'archives phonographiques, qui se veulent les contre-chants de l'illustre événement. En son temps pourtant, celui-ci posait déjà les problèmes de la création, de l'enseignement et des statuts de la musique arabe, si cruciaux en cette fin de siècle.

Certes, cette époque fut glorieuse pour la musique arabe; le disque, qui permit d'étendre la notoriété des grandes voix égyptiennes, syriennes, irakiennes et

libanaises au-delà des frontières, y eut sa part et participa directement à la suprématie de la musique égyptienne dans tous les pays arabes.

Introduite en 1904, l'industrie balbutiante du 78 tours connut un essor rapide, notamment au Caire et à Alexandrie[1]; en quelques années, les compagnies étrangères (Gramophone, Polyphone, Odéon, Columbia) se virent supplantées par des firmes locales basées en Égypte, mais aussi à Alep, Bagdad et Beyrouth.

Cette époque des pionniers est remarquablement présentée dans un CD co-produit par l'Institut du Monde arabe et Ocora/Radio France: *Archives de la musique arabe, volume 1*, consacré à plusieurs grands musiciens du Machrek de 1908 à 1920.

Malgré les défauts inhérents à une technologie rudimentaire (la prise de son électrique n'existait pas encore), ce disque offre un panorama de formes musicales savantes, considérées alors comme les seules dignes d'être gravées, à savoir: le *taqsim* (improvisation instrumentale), la *qasida* (chant improvisé sur un poème classique), le *mawwal* (chant improvisé sur un poème dialectal), et le *dawr* (chant à refrain en dialecte égyptien) dont le succès à la fin du XIXe siècle contribua à l'hégémonie de la musique égyptienne. Ces pièces sont exécutées par quelques-uns des grands noms de l'époque, prédécesseurs de Sayyed ad-Darwish et d'Umm Kulthūm, chanteurs formés à l'école des confréries soufies comme il était de tradition depuis plusieurs siècles dans l'Empire ottoman. A travers quatre exemples de *qasida*, on peut apprécier les grandes différences de styles vocaux qui opposent les maniérismes ornementaux du Syrien Muhamad al-'Ashiq à la limpidité d'expression et la réserve du célèbre Cairote Yusuf Khafaji al-Manyalawi, chanteur à la cour khédiviale, ou encore la voix intérieure mais pleine de passion contenue de Salama Higazi, créateur de la musique de scène en Égypte, à la déclamation disloquée et émaillée de subtils points de suspension d''Abd al-Hayy Hilmī...

On appréciera par ailleurs le gros travail d'analyse et de documentation de Christian Poché et Bernard Moussali, qui nous permet d'avoir une vision à la fois synthétique et détaillée de la pratique musicale arabe du Machrek au début de ce siècle.

Le Club du disque arabe, de son côté, consacre un CD entier aux enregistrements de l'orchestre envoyé au Congrès du Caire par le Roi du Maroc, sous la direction du Cheikh Mohamed Chouika et d'Omar Jaïdi. Il s'agit d'une vingtaine de pièces vocales et instrumentales sélectionnées parmi l'immense corpus des onze *nūbā* qui constituent le répertoire du *āla* arabo-andalou du Maroc.

La beauté de l'interprétation, l'enthousiasme plein de retenue des chanteurs-instrumentistes, l'homogénéité sonore de l'ensemble, prouvent une fois

---

[1] Voir à ce sujet Ali Jihad Racy, «Record industry and Egyptian traditional music: 1904-1932». *Ethnomusicology* 20(1), 1976: 23-48 [Ndlr].

Le Shaykh Al-'Arabi ben Sādi, chef de l'ensemble de Tlemcen (Algérie), jouant du *rabāb*. Photo ancienne.

de plus l'inanité des pupitres d'orchestres symphoniques des ensembles arabo-andalous modernes.

Plus critiquables sont le texte de présentation et le mode de montage du disque, qui tendent à égarer l'auditeur peu familiarisé avec ce répertoire. Si le livret nous présente sur plusieurs colonnes l'historique des *nūbā*, il omet en revanche de les décrire[2] et surtout ne référencie les pièces publiées que par les incipits des poèmes sans préciser de quelles *nūbā* elles sont extraites, rendant ainsi toute comparaison impossible avec des versions plus récentes. Quant au montage, il a été conçu comme un mouvement de *nūbā* (*mīzān*), c'est-à-dire une succession de pièces vocales collées les unes aux autres et précédées de deux pièces instrumentales introductives. Mais, du fait de la diversité d'origine des morceaux, cette construction conduit souvent à des incohérences modales. Dans une publication d'archives, rien ne s'opposait à une présentation plus scientifique et détaillée.

Il serait illusoire de prétendre présenter en quelques lignes le monumental travail produit par l'Institut du Monde Arabe et la Phonothèque Nationale et consacré au Congrès du Caire: deux disques compacts et un livret trilingue (français, anglais, arabe) de 200 pages rédigé par Christian Poché et Bernard Moussali.

Organisé à la demande du roi Fouad d'Égypte, le Congrès du Caire, qui se déroula du 28 mars au 3 avril 1932, avait pour objet de faire le point sur la musique arabe: statuts, enseignement, orientations créatrices. Le problème que se posaient les théoriciens arabes en cette fin de période de *nahda* (renaissance intellectuelle), était de «sortir» la musique arabe de la stagnation, et grâce aux progrès apportés par une théorie unificatrice et un enseignement de type occidental, l'amener vers sa vraie place dans la «musique universelle» (*i.e.* occidentale). Il fallait donc la doter d'une théorie explicite qui rende compte de manière unifiée des diverses tendances régionales et, tout d'abord, se mettre d'accord sur les problèmes de division de l'échelle. Cela fait, certains théoriciens prônaient une réorientation de la création vers un courant original comparable à l'œuvre des Russes du Groupe des Cinq. Curieusement, les objections à une telle tentative vinrent des participants européens, notamment Curt Sachs et Béla Bartók, qui craignaient de voir la musique arabe s'enfermer dans

---

[2] *Al-āla* se base actuellement sur onze modes (*tubu*) principaux. Sur chacun de ces modes a été composé une *nūbā*, long cycle vocal et instrumental. Chaque *nūbā* se compose de cinq mouvements ou *mīzān* déterminés par des structure rythmiques spécifiques et discrètes qui se modifient progressivement en fonction d'une accélération en trois phases (lent – moyen – vif); chaque *mīzān* débute généralement par un prélude instrumental de rythme libre (*bughya*), suivi d'une pièce instrumentale mesurée (*tawshiya*), qui introduisent la suite des pièces vocales (san'a) exécutées par le chœur des instrumentistes dans le rythme propre au *mīzān*: *basīt, qaym wa nusf, btayhi, darj, quddam*. Les *san'a* sont des poèmes de 2, 3, 5 ou 7 vers entrecoupés de ritournelles instrumentales. Il est rare qu'une *nūbā* soit exécutée dans son intégralité; le plus souvent, les ensembles choisissent un *mīzān*, ou font un montage d'extraits de plusieurs *mīzān*, mais ce choix se situe toujours à l'intérieur d'une seule et même *nūbā*, afin de conserver l'expressivité propre au mode sur lequel elle a été composée (sentiment modal).

un courant normalisateur. Et c'est dans ce sens que Bartók, chargé de la commission d'enregistrement des groupes de musiciens invités au Congrès, refusa d'entériner la «modernité» des groupes envoyés par le Liban et la Syrie. Ainsi, sur les 360 faces de 78 tours enregistrées par la firme Gramophone, et dont la Phonothèque Nationale est l'un des rares organismes à avoir conservé les 335 faces épargnées par le temps, ne figurent que des groupes irakiens, égyptiens, marocains, tunisiens et algériens.

Le premier disque présente tout d'abord la tradition savante de Bagdad avec la voix fabuleuse du chanteur et poète Muhammad al-Qubbanji, et la tradition populaire citadine du Caire.

Chanteur de la nouvelle génération, Qubbanji adopta une démarche d'ouverture vers les autres pays arabes, en adjoignant aux instruments du traditionnel *tshalghi baghdadi* le luth *'ūd* et la cithare à cordes pincées *qanūn* du *takht* proche-oriental. Il fit également un large usage de modes d'origine ottomane et syro-égyptienne. On l'entend ici dans une *abudhiyya* suivie d'un long *maqam* d'une vingtaine de minutes, et d'une *pasta*, trois formes spécifiquement irakiennes, auxquelles succèdent trois improvisations instrumentales (*taqasim*), au *santūr*, à la *jawza* et au *'ūd*.

Les enregistrements égyptiens présentent, quant à eux, un pan différent de la tradition arabe, à savoir divers aspects de la pratique populaire urbaine, avec le chanteur de *mawwal* Muhammad al-'Arabi (qui fut le maître du Druze syrien Farid al-Atrash), un ensemble d'almées, musiciennes citadines professionnelles si bien décrites dans les romans de Mahfuz, et dont le répertoire initialement destiné à un public féminin comprenait des chants de mariage, de circoncision, de fêtes et de funérailles, un ensemble de clarinettes doubles *mizmar* et de tambours accompagnant les fêtes officielles, un groupe de bédouins du Fayyoum, et des chants d'exorcisme *zār* dont les origines remontent probablement à la période pharaonique.

Le second disque est entièrement consacré aux musiques citadines du Maghreb: tradition de Tlemcen, exempte d'influences proches-orientales, avec des extraits de diverses *nūbā*, tradition savante de Fès dont les pièces ne recoupent heureusement pas celles qui ont été sélectionnées dans le disque du Club du Disque Arabe, et enfin la musique citadine de Tunis dont le style indique bien la confluence des cultures musicales du Machrek et du Maghreb.

Pierre Bois

UNE COLLECTION DE MUSIQUE POPULAIRE SUISSE*

Canti liturgici popolari nel Ticino. Liturgia eucaristica e dell'ufficiatura funebre (enregistrements Arnold Geering, 1949-1952); Vespro 1983, enregistrements Pietro Bianchi, Texte de présentation: P. Bianchi. Un microsillon Fata Morgana FM 84022, 1984.

Der Volksliedsänger und -forscher Hanns in der Gand. Enregistrements 1925-1934. Texte de présentation: Christine Burckhardt-Seebass. Un microsillon Fata Morgana FM 84023, 1984.

Musique populaire suisse. Collection Constantin Brăiloiu. Chansons profanes, chants religieux, danses et airs instrumentaux, musique des coutumes du cycle annuel, chansons et formulettes enfantines. Enregistrements 1927-1951. Textes de présentation: Laurent Aubert, Brigitte Bachmann-Geiser, Conrad Beck, Pietro Bianchi, Christine Burckhardt-Seebass. Deux microsillons VDE-Gallo VDE 30-477/78, 1986. [En collaboration avec les Archives internationales de musique populaire du Musée d'ethnographie de Genève].

Chante Jura. Enregistrements 1952-1985. Textes de présentation: Gaston Brahier, Christine Burckhardt-Seebass, Barbara Eng. Un microsillon Fata Morgana FM 85736, 1988.

Ces cinq microsillons constituent un excellent début à la nouvelle collection discographique publiée dès 1984 par la Société suisse des traditions populaires (le troisième disque comporte deux disques dans un coffret). L'édition est préparée de manière exemplaire du point de vue critique; chaque album comprend un fascicule illustrant abondamment le contenu par des textes et des notes. Le choix du répertoire tend d'ores et déjà à se distinguer par l'ambition de couvrir les divers aspects de la recherche folklorique dans le domaine musical, pour tout le territoire suisse.

Canti liturgici popolari nel Ticino, signé par Pietro Bianchi, met au grand jour une série d'enregistrements monophoniques du répertoire liturgique et para-liturgique populaire effectués entre 1949 et 1952 par Arnold Geering, alors directeur des Archives suisses des traditions populaires à Bâle. Cette série est complétée par des enregistrements sur le même thème réalisés par

---

* Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

Bianchi en 1983. La campagne de recherche de Geering fut suivie pas à pas par don Luigi Agustoni, un expert en chant grégorien, qui ne manqua pas de souligner – dans un article paru en 1950 dans *Folklore suisse* – l'étroite parenté de certains de ces chants avec l'ancienne psalmodie de l'Église romaine et ambrosienne, appelée conventionnellement «grégorienne», quoi que cela puisse signifier.

Geering et Agustoni, nous explique Bianchi, enregistrèrent les chants qui accompagnent la célébration de la messe en omettant ceux de l'Office des morts, les processions et les Vêpres; ils y inclurent cependant les chants du très riche répertoire marial. Malheureusement, dans bien des cas – déplore très justement l'éditeur – les enregistrements de Geering ne comportent que les premières phrases d'un chant: ainsi son choix a-t-il été guidé par un sens esthétique et philologique très sûr, retenant les Gloria, Credo, Sanctus et Agnus d'Arosio, pour leur caractère exhaustif, en les complétant par le Kyrie d'Isone, exécuté par les seules voix masculines, puisqu'en 1820, les femmes de cette localité ne chantaient pas à l'église. Viennent ensuite les différentes versions du psaume cinquante (Miserere) et de la Lamentation de Jérémie, un Dies Irae de Cavergno et, sur la seconde face, les chants du Vespéral enregistrés par Bianchi en 1983, avec le très beau Magnificat de Sementina et le Mysterium Ecclesiae enregistrés à Ponto Valentino, précédé par les tambours de la Milice, pour répondre à un vœu fait par les mercenaires tessinois au cours de l'expédition de Napoléon en Russie.

La documentation sur ces survivances du chant liturgique populaire en latin est précieuse après le coup d'éponge radical du Concile Vatican II. Elle devrait être étendue à d'autres zones, comme du reste cela se fait déjà en Italie, surtout à l'initiative de quelques rares amateurs isolés et méritants qui ont obtenu des résultats remarquables: je pense, par exemple, aux extraordinaires enregistrements effectués et publiés par Mario Rigoldi à Carugate, en Brianza, que j'ai présenté moi-même avec intérêt et une grande émotion aussi bien à la Radio suisse qu'à Radio Vatican, dans un document intitulé justement *Les cloches de Carugate* (1985). La vigueur de ces voix et de ces mélodies populaires est irremplaçable, et leurs qualités esthétiques et expressives sont sans comparaison avec tout ce qui a été fait au cours des vingt dernières années par des compositeurs, même très doués et pleins de bonne volonté, pour la «nouvelle musique» liturgique de l'Église romaine[1].

Le chanteur Hanns in der Gand (1882-1947), pseudonyme ou nom d'artiste de Ladislaus Krupski, fut un protagoniste important de la chanson suisse de l'entre-deux-guerres et un pionnier de l'ethnomusicologie helvétique. Le disque qui lui est consacré, deuxième de la série dont il est question ici, a été

---

[1] Pour un examen de la question, voir mon ouvrage intitulé *Mira il tuo pop: origine e peripezie del canto cristiano*, Milan: Oscar Mondadori, 1989.

édité par les soins de Christine Burckhardt-Seebass; il met en relief sa personnalité forte et complexe de musicien, de chanteur et de chercheur. Une notice biographique publiée dans l'intéressant fascicule d'accompagnement nous renseigne sur les origines polonaises de Krupski, né à Ernstfeld, dans le canton d'Uri, d'un père médecin échappé des prisons russes et d'une mère née, elle, dans le canton de Berne.

Au cours de ses études au Gymnase de Lucerne, il eut l'occasion d'entrer en contact avec deux éminentes personnalités de la culture suisse, Renward Branstetter et Theodor von Liebenau, qui lui donnèrent le goût des collections et des archives, et firent de lui un chercheur passionné. Ce choix fut certainement aussi dicté par le fait que la mère de Hanns – une Huggler de Brienzwiler – était une excellente chanteuse populaire, comme le sont, par tradition familiale, de nombreuses femmes de ce village.

La période de formation de Hanns in der Gand (l'origine de ce nom d'artiste ne nous est pas expliquée) coïncide avec la fameuse redécouverte de la chanson populaire suisse, œuvre d'Alfred Leonz Gassmann et Otto von Greyenz, alors qu'en Allemagne les mouvements connus sous le nom de «*Wandervogel*» et «*Jugendbewegung*» travaillaient dans la même perspective culturelle. En 1914, à la veille de la première guerre mondiale, le jeune ténor et luthiste (il avait fait ses études musicales en Allemagne) était déjà un célèbre interprète des ballades populaires traditionnelles qu'il avait fait connaître aussi bien dans sa patrie qu'à l'étranger. A ce titre, il fut remarqué par le commandant en chef de l'armée suisse, le général Wille, qui voulut l'engager comme chanteur officiel de ladite armée!

En 1917, Hanns publia un recueil de *Vieilles chansons populaires et militaires de la suisse romande et italienne* – auquel s'ajoutèrent avec le temps les *Alti Schwyzerlieder* (1921) et la *Scelta di canzoni popolari ticinesi* en 1933. Entre-temps, il composa des chansons qui connurent un grand succès et il effectua de nombreuses tournées de chant, en Suisse comme à l'étranger. Il visita aussi plusieurs colonies suisse du Nouveau Monde, toujours à la recherche de vieilles chansons dont les groupes d'émigrants restés unis sont de précieux dépositaires. C'est pendant cette période qu'il publia des disques dont une sélection est proposée dans cette anthologie. A partir de 1930, in der Gand collabore étroitement avec la Société suisse des traditions populaires, effectuant des recherches de terrain systématiques un peu partout dans le pays.

Hanns in der Gand mourut en 1947, à l'âge de 65 ans. Ses recueils de chants et de musiques réalisés pour la SSTP se trouvent à Bâle, à la disposition des spécialistes, alors que ses collections personnelles demeurent la propriété de sa famille. Les quinze morceaux figurant dans le disque comportent, sur la face A, une série de chants badins du répertoire de bistrot du canton d'Uri (les célèbres *Lumpeliedli*), sur une thématique locale, la fête de la *Chilbi*, et un deuxième ensemble de chants humoristiques liés à des coutumes populaires. La face B, en revanche, présente un groupe substantiel de chants guerriers qui impressionèrent profondément la génération de l'époque de la Première Guerre mondiale, suivi d'un exemple de *Heimwehlied*, tiré du réper-

Fritz Walter, joueur de *Hackbrett*. Gräschen, Valais, Suisse. Photo: Archives SSTP.

toire nostalgique des émigrants, ainsi que de deux compositions d'in der Gand lui-même, elles aussi de caractère militaire, qui rencontrèrent un grand succès pendant la Grande Guerre, digne couronnement d'une édition discographique vraiment exemplaire.

Il pourrait sembler superflu de souligner l'importance capitale du recueil que constitue *Musique populaire suisse, Collection Constantin Brăiloiu*, établi sur la base d'enregistrements effectués entre 1927 et 1951 par le grand folkloriste roumain. Installé à Genève à partir de 1944, il y fonda les Archives internationales de musique populaire (AIMP) dans le cadre du Musée d'ethnographie. Cette réédition sur microsillon a été menée conjointement par Laurent Aubert et Christine Burckhardt-Seebass, avec la collaboration scientifique de Brigitte Bachmann-Geiser et de Pietro Bianchi; elle offre à l'auditeur passionné comme au spécialiste un riche aperçu de soixante-cinq pièces couvrant une aire qui s'étend du Tesssin à Appenzell, de l'Argovie à Saint Gall sans négliger le canton historique de Schwyz. Elle fournit ainsi un panorama articulé et savoureux de cet abondant répertoire. Laurent Aubert en souligne justement la très soigneuse sélection qui tend à mettre en relief ce que Brăiloiu appelait «les processus historiques de développement», faisant allusion aux degrés et aux modes successifs de pénétration d'éléments modernes dans le tissu musical rural traditionnel. Là encore, un excellent travail critique a été fait dans le fascicule joint au recueil. Celui-ci comporte de nombreuses notices introductives sur les différents aspects et sur la thématique du travail de Brăiloiu, ainsi que des textes et des notes sur toutes les pièces reproduites, qui en font d'emblée un classique de la discographie ethnomusicologique.

Chante Jura, le cinquième microsillon de la série, est en grande partie le fruit des recherches de terrain menées par Barbara Eng au cours des années 1983-1984. Il comporte, en outre, quelques enregistrements moins récents (les plus anciens remontant à 1952). Ce beau disque est présenté officiellement par Gaston Brahier, ministre de l'Éducation et des Affaires sociales de la République et Canton du Jura, qui se félicite de la promptitude et de la sensibilité avec lesquelles la constitution cantonale a répondu à l'intérêt public pour la conservation et la valorisation du patrimoine traditionnel local.

Une note introductive riche et documentée de l'éditrice Barbara Eng décrit les vicissitudes de la recherche au Jura, amorcée par le linguiste Arthur Rossat en 1894 et poursuivie dans les premières années de ce siècle par les chercheurs de la Société jurassienne d'émulation. En 1952 commencèrent les recherches menées par les ethnomusicologues Arnold Geering (appelé ici Adolf par erreur) et Zygmunt Estreicher qui enregistrèrent une cinquantaine de morceaux à Porrentruy. Quatre exemples de cette recherche sont insérés dans le disque.

En 1983, les Archives suisses de la chanson populaire chargèrent Barbara Eng, étudiante en musicologie et en ethnologie à Bâle, d'effectuer une étude sur le répertoire de la jeune République; au cours de ses recherches, elle eut la chance de rencontrer Marguerite L'Hoste, qui avait déjà chanté pour Geering

et Estreicher en 1952, renouvelant ainsi l'apport de son précieux témoignage: un événement bien rare dans les annales folkloriques et d'une grande importance méthodologique pour les confirmations et les contrôles qu'il permet. Une année de recherches sur le terrain a fourni à Madame Eng un ensemble d'environ cent cinquante ballades et chansons, qui illustrent l'évolution du répertoire dans le canton, après sa séparation d'avec Berne (événement qui a provoqué un retour aux anciennes traditions en patois local). Ainsi, pour réaliser ce disque, il n'y eut que l'embarras du choix.

Michele L. Straniero

RENCONTRES

LE SÉMINAIRE EUROPÉEN D'ETHNOMUSICOLOGIE, SIENNE, AOÛT 1989*

La sixième réunion annuelle du Séminaire européen d'ethnomusicologie (SEEM) fut organisée du 18 au 21 août 1989 à Sienne par les membres italiens du SEEM en collaboration avec les Séminaires internationaux d'ethnomusicologie de l'*Accademia Musicale Chigiana*. Le SEEM se compose d'ethnomusicologues professionnels et d'étudiants avancés vivant et travaillant en Europe (ou ayant effectué la plus grande partie de leurs études en Europe), qui se réunissent chaque année pour échanger opinions et résultats de recherche et discuter de problèmes communs. Cependant, les domaines de spécialisation des membres ne se limitent pas à l'Europe, mais couvrent le monde entier. Depuis la fondation du Séminaire en 1982, son fonctionnement a surtout été assuré par John Blacking (Belfast). A partir d'une poignée de membres fondateurs, le nombre d'adhérents s'est accru à cent en 1986 et à près de deux cents en 1989 (y compris les étudiants). Les conférences précédentes eurent lieu à Cologne (1983), Belfast (1985), Londres (1986), Paris (1987) et Tuczno/Pologne (1988). La septième rencontre est prévue pour octobre 1990 à Berlin, et des offres ont été reçus de Moscou et de Genève pour les années suivantes. Les actes du congrès de Londres ont été publiés (Philipp Ed. 1989), mais le SEEM n'a pas encore élaboré une politique de publication qui lui soit propre.

Le SEEM est devenu un événement majeur pour les ethnomusicologues européens, bien qu'il manque encore de représentativité (pour l'instant, il n'y a pas d'adhérents en Espagne et en Grèce). Sa publication interne intitulée *Info*, à parution intermittente, en est à son quinzième numéro[1].

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] *Info* s'est borné jusqu'ici à servir de bulletin d'information. Son rédacteur est Francis Cameron, 12 Norreys Avenue, Oxford OX1 4SS, Royaume-Uni, tél. (865) 24 0058. Pour tout renseignement utile au sujet du SEEM (notamment en ce qui concerne l'adhésion), écrire à: *European Seminar in Ethnomusicology, Business Office, B.P. 1, Av. de la Poste, F-31150 Fenouillet, France.*

Voilà la structure fondamentale d'une association qui fournit maintenant un apport majeur à l'ethnomusicologie et qui ne tardera pas à être connue de nombreux lecteurs européens des *Cahiers de musiques traditionnelles*. Si le présent compte rendu vise, entre autres, à mieux faire connaître le Séminaire ailleurs et à établir des liens plus étroits avec les *Cahiers*, son objectif principal est de donner un aperçu tout à fait personnel de la rencontre de Sienne.

D'autres auraient peut-être été mieux qualifiés que moi pour rédiger ce compte rendu; mais il se trouve que j'ai enregistré sur cassettes près de dix-huit heures (sur vingt) de la réunion et que j'ai tout naturellement eu l'occasion d'étudier en détail certaines interventions et de suivre de près le déroulement de nombreux débats.

Le plus souvent, ces derniers sont les produits les plus intéressants mais aussi les plus éphémères d'une conférence. Mes enregistrements ne portent que sur les réunions formelles, alors que les nombreuses discussions informelles lors des repas notamment, si fascinantes fussent-elles, ne peuvent être restituées que de mémoire et par ouï-dire. J'ai aussi été en mesure de comparer la réunion de Sienne avec celle de Belfast de 1985, à laquelle j'avais également participé.

Les langues de travail furent, à part égale, le français et l'anglais; on entendit aussi un peu d'allemand, et la plupart des participants venus d'Union soviétique eurent besoin d'interprètes, même lors des rencontres informelles.

A la question de savoir sur quoi portait la réunion de Sienne, il y a deux sortes de réponses. D'une part, on pourrait décrire et analyser les thèmes, les contributions écrites et les débats; d'autre part, l'événement en tant que phénomène semble mériter en soi un commentaire socio-musicologique. En tant qu'observateur-participant, je devrais formuler différemment la question concernant la seconde réponse possible, soit: «Que signifiait être présent?» J'y reviendrai. Essayons tout d'abord d'en résumer le contenu, en évitant de dresser simplement une liste interminable.

Les thèmes proposés pour des communications écrites étaient: «Musique, religion et thérapie» et «Concepts de mode et de genre dans la recherche ethnomusicologique récente». Il y avait, en outre, deux tables rondes avec des participants invités, portant respectivement sur les «Racines de l'ethnomusicologie européenne» et les «Publications ethnomusicologiques en Europe», faisant ainsi référence aux deux thèmes interdépendants de l'histoire de l'ethnomusicologie européenne et de l'histoire européenne de l'ethnomusicologie. En outre, une réunion consacrée aux affaires courantes eut lieu sous la présidence de John Blacking, qui débattit de l'avenir du SEEM. Diego Carpitella et Tràn Van Khê furent élus par acclamation membres d'honneur à vie du SEEM. Trente-quatre contributions écrites furent présentées, tandis que trois interventions étaient largement improvisées (et, de ce fait, suivies avec un intérêt accru). Les intervenants disposaient de vingt minutes chacun, plus dix minutes pour la discussion, du moins selon l'horaire prévu. Les quarante-cinq participants inscrits avaient tous la possibilité de prendre part à l'ensemble des séances grâce à l'échelonnement de la conférence sur trois jours et demi.

Lors de la table ronde d'ouverture consacrée à l'histoire de l'ethnomusicologie européenne, les communications d'Anna Czekanowska (Varsovie) et d'Izalii Zemtovsky (Leningrad) contenaient une foule de renseignements nouveaux, puisés dans des sources slaves et d'autres régions d'Europe de l'Est. Elles firent état d'une profondeur historique étonnante. Simha Arom (Paris), président de la séance, et Bernard Lortat-Jacob (Paris) intervinrent tous deux pour faire remarquer qu'à leurs yeux, les recherches menées conjointement par des musicologues et des sociologues au milieu des années 1920 en divers pays par diverses équipes constituaient une véritable anthropologie de la musique qui était quarante ans en avance sur celle des États-Unis. Si, un jour, ce point de vue est rendu public en anglais en un lieu approprié, il y aura sans doute une réaction, et c'est tant mieux! J'ai apprécié que le récit historique des travaux menés par les chercheurs soviétiques et autres depuis les années 1880 ait contribué à rétablir l'équilibre perturbé par les prétentions à l'originalité de la science ethnomusicologique nord-américaine (cf. Hood 1989), qui pourrait d'ailleurs résulter d'une méconnaissance de la littérature écrite dans des langues différentes de celles que l'on a coutume de lire.

Tout cela touche un point sensible, et l'une des raisons de la fondation du SEEM: le désir d'échapper à une certaine hégémonie (perçue) de l'Amérique du Nord. La réaffirmation de l'identité de l'ethnomusicologie européenne à l'échelle mondiale est opportune et, à mon sens, elle survient au moment où une bonne partie de la recherche nord-américaine s'essouffle. Selon Gilbert Rouget (cf. Borel 1988: 177-86), le recours au travail de terrain dans un contexte «urbain» revient à renoncer à croire en la nécessité d'une étude urgente de la musique des sociétés pré-industrielles[2].

Si un historique plus complet de l'ethnomusicologie de l'Europe de l'Est était une nouveauté pour de nombreux participants, la réévaluation qu'elle suscita était aussi due à la contribution italienne à la table ronde[3]. Pietro Clemente (Sienne) adopta une position formaliste en prétendant que l'ethnomusicologie italienne émergea seulement lorsque ses représentants s'approprièrent l'étiquette *etnomusicologia* et l'utilisèrent de manière autonome (dans les an-

---

[2] Rouget a peut-être raison, mais je pense que d'autres facteurs entrent également en ligne de compte: les réductions budgétaires, faisant qu'il y a moins de fonds pour envoyer les étudiants dans des contrées lointaines; une nouvelle conscience des ressources non exploitées «chez soi»; le protectionnisme pratiqué par une génération de professeurs sur les régions déjà «colonisées» (par l'ethnomusicologie); l'opposition de certaines sociétés (par exemple en Océanie) à la présence de chercheurs par fierté nationale; et l'élévation du niveau de qualification des étudiants en vue de leur initiation au travail de terrain, afin de mieux les préparer au choc ou au «baptême du feu» que leurs enseignants ont déjà subi dans des cultures totalement étrangères, grâce à un travail de terrain mené avec un pied dans chaque camp, si l'on peut dire. Il faut également considérer l'effet débilitant de séances répétées d'introspection académique du genre «où allons-nous?», pour laquelle Rouget montre peu de patience.

[3] Lors de l'ouverture de la réunion de Sienne, chaque participant reçut un exemplaire d'*Ethnomusicologica*, volume édité par Diego Carpitella (1989) qui réunit les contributions de divers chercheurs ayant participé, au cours des derniers treize ans, à l'activité des Séminaires internationaux d'ethnomusicologie.

nées 1950), en dépit du travail réalisé dans les décennies précédentes sous d'autres étiquettes, notamment par Diego Carpitella, Giorgio Nataletti et Roberto Leydi. Peut-être cette idée paraîtrait-elle moins naïve si, dans le passé, la recherche italienne avait davantage été menée en dehors des frontières nationales, voire coloniales (avant la Seconde Guerre mondiale); mais on m'a dit que cela avait été peu fréquent. J'ai eu l'impression que le groupe italien cherchait toujours une identité plus positive et plus clairement définie, comme l'attestent en partie les attitudes des autres disciplines lorsqu'il s'agit de partager le pouvoir (par exemple, le nombre de postes de recherche et d'enseignement à financer) au sein des institutions universitaires italiennes. Or la source de pareille angoisse reste un mystère, si l'on songe à la richesse des terrains régionaux italiens et à la longue histoire des publications italiennes (y compris les phonogrammes); dommage que nombre de travaux risquent de passer inaperçus sur le plan international pour des raisons linguistiques. Conscients de cela, les hôtes italiens intervenaient soit en français, soit en anglais. On remarqua aussi les liens académiques étroits que certains chercheurs italiens avaient noués avec les États-Unis, y compris des publications en «américain». L'idée d'une table ronde consacrée aux «racines» venait de Diego Carpitella.

Quant au thème «Musique, religion et thérapie», il avait été proposé en 1988, lors du congrès de Tuczno (Pologne), par Igor Bogdanov (Moscou) qui (étant lui-même aussi médecin) a effectué plus de cinquante missions de recherche dans les régions les plus reculées de l'Union soviétique septentrionale et orientale, où il a souvent observé des chamanes pratiquant la musique à des fins de guérison. Le thème était cher au président de la première séance, Francesco Giannattasio (Potenza) qui introduisit les douze communications en évoquant, entre autres, le lien entre ethnomusicologie et ethnopsychiatrie. Robert Günther (Cologne), président de la seconde séance, remarqua plus tard lors du débat général, qu'il était difficile d'identifier des lignes de réflexion communes. Le sujet était vaste, et les intervenants avaient adopté une douzaine de positions différentes pour lancer leurs flèches sur un monolithe. Si le thème paraissait vague et son traitement peu concluant, tout cela n'en a pas moins suscité des propositions utiles pour les rencontres futures (par exemple à Berlin en 1990) lorsque Blacking intervint sur la connaissance musicale. Mais en fait, Blacking avait déjà soulevé la question de la cognition musicale avant que ce débat général n'eût lieu, établissant ainsi un lien entre les deux thèmes. J'y reviendrai.

Le second thème, «Concepts de mode et de genre», fut également abordé en deux séances présidées respectivement par Lortat-Jacob et Czekanowska; elles donnèrent lieu chacune à sept communications. Une série de brefs commentaires sur les agencements sonores d'une musique particulière ne sont pas toujours intéressants à écouter: «il vaudrait mieux les lire à la maison», remarqua Arom.

Le moment fort du congrès fut l'intervention conjointe d'Arom et de son collègue parisien Vincent Dehoux au sujet des «Systèmes d'intervalles en Centrafrique. Expérimentations sur le terrain». Leur exposé de la problématique dans les termes mêmes de peuples qui ne verbalisaient pas tous les éléments de

leur théorie musicale, fut brillant, et l'aspect «théâtralisé» de leur présentation ajoutait à sa qualité. Excellent conférencier, Arom est aussi un acteur qui investit tout l'espace dont il dispose, qui se lance dans l'imitation enjouée, et qui sait surtout transmettre sa réelle passion pour son sujet. Il se livre à une mise en scène qui souligne son sérieux fondamental, tout en faisant apparaître la force qui le propulse toujours plus profondément dans son domaine d'étude. A son côté, Dehoux servait apparemment de faire-valoir; mais lorsqu'il commença à parler, on eut affaire à forte partie. Et Lortat-Jacob, en président complice, les encouragea: ils servaient à tour de rôle dans une sorte de match de tennis. Nous fûmes ravis de cette joute et de la stimulation intellectuelle qu'elle offrit.

Voici tout d'abord le résumé qu'Arom lui-même donna de son sujet: «Nous avons essayé de faire valider les échelles par les Africains eux-mêmes à l'aide du synthétiseur [Yamaha DX7] qui peut modifier les timbres, les échelles, les topologies d'un clavier, et qui permet aux musiciens eux-mêmes de modifier chaque note comme ils l'entendent, à 1,17 cents près».

Plus tard, il ajouta: « ...on n'est plus dans les problèmes de perception, on touche aux problèmes de conception... ».

Divers extraits des quelque trente heures d'enregistrement vidéo de l'expérimentation furent présentés, y compris les trente secondes (désormais célèbres) montrant la rencontre initiale au cours de laquelle l'équipe attend nerveusement si oui ou non sa machine extraordinaire sera agréée. Qu'en est-il des réactions locales? Arom cite le quolibet d'un ancien: «Vous avez triché la voix de mes xylophones pour la mettre là-dedans!». La caravane était partie en sachant que les mensurations subtiles effectuées par l'IRCAM sur les échelles (précédemment enregistrées) du xylophone avaient été tenues pour «incohérentes», en termes mathématiques, en tant que système. Je pense que cela veut dire que, statistiquement parlant, la variabilité mesurée en accords a donné plus d'éléments aléatoires que prévu. Mais ce n'était là qu'une seule parmi plusieurs problématiques.

Blacking se leva pour s'adresser à Arom et à son équipe:

« ...C'est une expérimentation formidable que vous avez effectuée, c'est un exemple parfait de ce que j'ai appelé l'ethnomusicologie dialectique... Ce sur quoi j'aimerais insister, si je peux, c'est que je tiens à souligner certains aspects que vous avez évoqués, car je pense qu'ils sont fort importants et aussi pertinents au regard du problème général de la cognition musicale. Le premier concerne le problème de la verbalisation et le besoin d'élaborer des tests de ce genre... Je pense que cela devrait être une technique standard dans toutes sortes de recherches ethnomusicologiques... Certes, on peut le faire avec un équipement moins sophistiqué – mais le principe de ce genre de choses devrait rester le même! Par exemple, vous avez attiré l'attention sur la question de savoir "où les notes se situent" sur une échelle ou une rangée supposée. C'est un problème que j'ai rencontré chez les Venda: on avait des chansons enfantines qui avaient le même [il chante] "do' – la – sol – fa" dérivant d'une échelle soit pentatonique, soit heptatonique, mais laquelle des deux?... Toute cette question (...) d'échelles et de contextes "indéterminés" est cruciale... ».

Le restant des communications consacrées aux modes et aux genres ne surprit guère, mais le niveau général de la recherche était mieux assuré que dans le premier thème principal. En annonçant la prochaine réunion à Berlin, Ulrich Wegner fit savoir qu'il souhaitait distribuer au moins un mois à l'avance un document préliminaire contenant les communications retenues, afin que les participants au Séminaire de 1990 puissent consacrer un maximum de temps à la discussion. Il est vrai qu'à Sienne, la succession des interventions a épuisé la capacité de concentration des auditeurs, et ceux qui avaient la malchance de parler en fin de séance étaient inévitablement déçus par le manque de réactions d'une assistance fatiguée. Quant au document préliminaire, c'est en principe une bonne idée, sans doute, à condition que tout le monde fasse ses devoirs... Je serais moi-même plutôt en faveur d'une documentation préliminaire partielle, c'est-à-dire qui contienne les interventions potentiellement les plus difficiles, allant de pair avec d'autres séances plus improvisées afin de réserver un élément de surprise, séances pour lesquelles les participants pourraient avoir une semaine de préparation en vue de rédiger une page d'idées percutantes sur un thème réellement controversé – page à multicopier et à distribuer sur place.

En ce qui me concerne, je serais heureux d'assister à une réunion du SEEM qui mette à disposition un équipement de copie audio-visuelle simple, rapide, peu onéreux et de bonne qualité, afin de faciliter l'échange de matériel parmi les participants. C'est particulièrement important pour les participants venant des pays de l'est, en raison des difficultés qui jalonnent l'échange d'informations – autant que d'argent – entre l'est et l'ouest.

La table ronde consacrée aux publications européennes révéla la nécessité de disposer d'une publication préliminaire ou, sur place, d'un service de multicopie en gros. Les divers rapports contenaient une masse énorme de données que l'on avait de la peine à noter en détail, à cause de l'allure du débat. Comme Ross Clark l'a remarqué ailleurs, le fait de tenir un journal empêche parfois de vivre une expérience cruciale... Quoi qu'il en soit, il se passe beaucoup de choses, y compris quelques initiatives heureuses (comme ces *Cahiers*). Étant donné que certains rapports étaient présentés sous une forme résumée, l'absence de références aux publications existantes causa parfois quelque irritation. Mireille Helffer remarqua que les disques «ethniques» en France paraissent et s'épuisent de manière si aléatoire qu'il est fort difficile de rester à jour dans ce domaine. Par exemple, plusieurs disques 33 tours publiés par Jean-Claude Chabrier (Paris) n'ont pas été mentionnés, bien qu'ils soient toujours disponibles. Le système du «dépôt légal» ne fournit-il pas une source fiable pour connaître les nouvelles parutions?

Quant à la question de savoir ce qu'a été le séjour à Sienne, tout le monde semble avoir été charmé par la ville et par l'accueil chaleureux au séminaire de Montarioso. Ce qu'a signifié la rencontre elle-même ressort, je l'espère, du présent compte rendu. Mais je me suis demandé pourquoi nous n'avons eu droit qu'à un seul concert et pourquoi nous fûmes privés de la possibilité de rencontrer ou d'entendre des interprètes italiens traditionnels?

Peter Crowe

Bibliographie

BOREL François
1988 «Entretien avec Gilbert Rouget». *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 1: 177-86.

CARPITELLA Diego (ed.)
1989 *Ethnomusicologica. Seminari Internazionali di Siena 1977-1989.* Quaderni dell'Accademia Musicale Chigiana XLIII (rédacteurs: G. Burchi & G. Giurati). Siena: Accademia Musicale Chigiana.

HOOD Ki Mantle
1989 «Music from Galileo to Einstein : a quantum leap». *Progress Reports in Ethnomusicology* 2(8) : *passim.*

PHILIPP Margot Leith (ed.)
1989 *Ethnomusicology and the Historical Dimension.* (Papers presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, 20-23 May 1986). Ludwigsburg: Philipp Verlag, 144 p.

UN RÉCENT COLLOQUE SUR LE CONGRÈS DU CAIRE DE 1932

Du 25 au 28 mai 1989, a eu lieu au Caire le colloque « Documents du Premier congrès sur la musique arabe du Caire 1932 ». Patronné par le Ministère égyptien de la Culture, il fait partie du programme scientifique du CEDEJ (Centre d'études et de documentation économique, juridique et sociale), très actif dans le domaine de la recherche sur l'Égypte et le Proche-Orient. En fait, le CEDEJ organise annuellement plusieurs rencontres et colloques sur des sujets très divers, et un colloque sur la musique était souhaité depuis un certain temps. L'organisation du colloque et sa responsabilité scientifique ont été confiées à Schéhérazade Hassan.

C'est au Caire, en 1932, à la demande des autorités égyptiennes de l'époque, que le premier congrès de ce genre a eu lieu. Jamais auparavant dans l'histoire de la musique, un nombre si impressionnant de spécialistes venus d'Europe n'avaient rencontré des musicologues et musiciens non européens pour discuter avec eux des problèmes d'une musique non occidentale. Le souvenir et l'écho de ce congrès ont pris une tournure quasi légendaire dans les esprits, sans que, pour autant, la véritable portée de cette rencontre ait été suffisamment démontrée.

Le congrès de musique arabe de 1932 nous a laissé une quantité considérable de documents. D'une part il y a les documents sonores (166 disques 78 tours) qui regroupent le répertoire des pays arabes représentés au Caire[1]. En plus de l'Égypte, apparaissant d'ailleurs par plusieurs genres, il y eut l'Irak, la Syrie, la Turquie, la Tunisie, l'Algérie et le Maroc. Le fait que ces disques constituent la seule collection élaborée à partir d'un choix conscient et en vue

---

[1] Voir dans ce numéro le compte-rendu sur les disques d'archives musicales arabes du Congrès du Caire 1932. [Ndlr].

de les utiliser comme matériel d'étude leur confère une valeur inestimable. D'autre part, il y a aussi des documents écrits issus du congrès. Il s'agit d'un volumineux livre de 711 pages assorties de 77 planches de photos, publié en deux versions, arabe et française, qui regroupe le minutage officiel ainsi que de nombreuses communications et les rapports des commissions attachées à l'étude par thème de la musique arabe. Une version abrégée en arabe a été également publiée au Caire.

Ces documents ont pris pour beaucoup une valeur abstraite, voire absolue malgré une certaine polémique sur l'inexactitude ou l'insuffisance des informations qu'ils contiennent. Le chercheur contemporain ne peut s'empêcher de se sentir frustré par la documentation; il aurait voulu avoir plus de données, de renseignements de base, plus d'informations sur le contexte et sur la représentativité des musiques enregistrées. Une documentation nouvelle, critique, analytique ou contextuelle était attendue. Le but du colloque de 1989, donc, n'était autre que de pouvoir restituer le matériel dans son ensemble. Et cette évaluation synthétique nous a portés, inévitablement, sur les orientations de la musique arabe au cours de son évolution depuis plus d'un demi-siècle.

Ce colloque avait également pour objectif de sensibiliser les autorités égyptiennes concernées et d'attirer leur attention sur des documents du Congrès restés inédits, tels que les différents rapports et communications, non inclus dans le recueil, et de leur demander de les rendre accessibles aux chercheurs ainsi que de faire connaître l'ensemble des documents au public mélomane.

Les préparatifs du colloque de 1989 ont permis la rencontre de trois participants au Congrès de 1932. Leurs témoignages furent inestimables pour la clarification des points restés obscurs dans l'articulation de certains thèmes. La dernière rencontre avec le chanteur irakien Mohamed al-Gubantchi en janvier 1989, peu avant sa mort survenue début avril de la même année, a permis de compléter la documentation concernant la participation irakienne au Congrès. Ensuite, on découvrit que M. Ragheb Miftah, qui fut en 1932 secrétaire du Comité d'enregistrement des disques, travaillait encore à l'Institut copte du Caire. M. Miftah nous a permis d'élucider certains mystères entourant l'enregistrement des disques sur lesquels le texte du recueil reste souvent ambigu. Ragheb Miftah était l'invité d'honneur du colloque, mais son âge avancé fut un véritable obstacle pour son déplacement. Finalement, le colloque vit la participation du joueur de *qanūn* Mustafa Kamil qui, en 1932, faisait partie de l'ensemble de l'Institut de musique orientale où eut lieu le Congrès.

Le programme du colloque et le choix des participants ont été conçus, d'une part pour couvrir les pays arabes représentés en 1932 et d'autre part, pour que soient traités les sujets et les problèmes que pose le recueil.

L'intérêt du colloque pour l'Égypte, le CEDEJ et la commnauté scientifique, ainsi que l'historique du Congrès de 1932 et ses problématiques ont été exposés lors de la première séance dans les trois communications du Ministère de la Culture, de M. Jean-Claude Vatin, directeur du CEDEJ, et de Schéhérazade Hassan. Leur succédèrent, dans cette première séance, des exposés sur l'éducation musicale en Égypte par Martha Roy, de l'Université Helwan du

Caire et sur l'innovation et les changements en tant que thèmes essentiels du Congrès de 1932 par Salwa al-Shawwan de l'Université de Lisbonne, qui évoqua les positions des musiciens, des musicologues et des personnes investies alors de pouvoirs de décision en Égypte.

La deuxième séance, présidée par Issâm al-Mellah de l'Université de Munich, a été consacrée aux documents de l'Afrique du Nord. Une évaluation critique des documents tunisiens, sonores et écrits, a été élaborée par Mahmoud Guettat (Tunisie). Par une approche analytique et comparative, Nadia Mecheri Saada (Algérie) a présenté les documents algériens à partir de leur rythme, tandis que l'exposé du professeur Jürgen Elsner de l'Université Humbolt à Berlin (non présent personnellement) traita de la musique algérienne par le biais du rapport entre la documentation sonore et la pratique locale actuelle. Nadia Bouzar Kasbaji (Algérie) s'est intéressée plutôt au contexte musico-culturel de l'Algérie dans les années trente. L'absence de la contribution prévue sur le Maroc sera comblée dans la publication des actes du colloque.

La troisième séance, présidée par Salwa al-Shawwan, était réservée aux travaux des musicologues et chercheurs égyptiens reflétant leurs soucis et leurs priorités dans ce domaine. Les quatre thèmes annoncés sont: l'harmonisation des modes arabes depuis 1932 par Awatef Abdul Karim de l'Université de Helwan au Caire; les instruments à cordes et les instruments à clavier dans le Congrès par Linda Fathallah de l'Académie des Beaux-Arts; le rôle de Mahmoud el-Hefni dans les travaux du Congrès de 1932 par Suleiman Jamil de l'Institut des traditions populaires; enfin, les interprètes des enregistrements égyptiens du premier Congrès par Mahmoud Kamil. Seuls les deux premiers papiers furent présentés. Cette séance fut une véritable confrontation d'idées entre les musiciens égyptiens de l'intérieur et les autres chercheurs arabes invités au colloque.

La quatrième séance, présidée par le professeur Artur Simon du Musée d'ethnographie de Berlin, portait essentiellement sur les documents du Proche-Orient. Ali Jihad Racy de l'Université de Los Angeles a présenté les musicologues européens de l'école comparative et la musique arabe au Congrès du Caire. Schéhérazade Hassan (Irak) s'est efforcée de présenter une contextualisation du choix de la musique irakienne au Caire. Jean-François Belleface s'est posé des questions sur la quasi-absence de la Syrie dans les documentations du Congrès, malgré la présence d'une délégation syrienne.

Martha Roy, présidente de la cinquième séance, a lu le papier que devait présenter Ragheb Miftah sur les enregistrements de musique copte; le professeur Artur Simon a fait une présentation systématique des documents populaires égyptiens ainsi que de ceux des rites de possession *zār*. La communication de Issam al-Mellah trace les problématiques du rythme arabe et démontre la distance entre la transcription de formules rythmiques et leur réalisation.

Ali Jihad Racy a présidé la dernière séance du colloque, à laquelle étaient invités les plus éminents musiciens égyptiens contemporains en vue d'exprimer leur point de vue sur l'interprétation des œuvres de 1932. Cette confrontation pratique fut d'une très grande utilité pour tous.

Deux soirées de musique furent organisées; l'une était consacrée à la projection de deux films ethnographiques: *Les instruments musicaux populaires* réalisé par Mona Gamal al-Dīn et l'autre *Ashwak al-ahālī*, un très beau film sur les divers types de danses en Égypte présenté par Magda Saleh, à partir desquelles elle a fait une remarquable étude anthropologique.

La seconde fut un concert de musique populaire organisé pour l'occasion par le Ministère de la culture dans les magnifiques locaux de Qasr al-Ghoury où le colloque eut lieu. Les différents instruments de musique populaire étaient joués par des interprètes provenant de différentes régions du pays. La deuxième partie fut consacrée aux récitants de contes épiques arabes venant également de diverses régions.

Les travaux de ce colloque seront publiés par le CEDEJ en français. Leur version arabe est également envisagée. Aux actes du colloque seront ajoutés deux articles, l'un sur les travaux de la commission des manuscrits du Congrès par le professeur Neubauer, l'autre sur les documents marocains par Marc Loopuyt. Le volume sera dédié à la mémoire de notre collègue Lois Ibsen al-Faruqi, musicologue ayant longuement contribué à la recherche dans ces régions et qui fut sauvagement assassinée en mai 1986.

L'usage veut qu'après chaque colloque, on formule des conclusions et on présente une liste de demandes adressées aux autorités compétentes. Les participants égyptiens ont demandé que les documents de 1932, édités et inédits, soient mis à la disposition des chercheurs, puisque les intéressés en Égypte n'ont pas d'idées sur leur emplacement. On a demandé également que la totalité des documents soient diffusés par la presse et que les musiciens actuels veillent à ce que les éléments essentiels de la musique arabe, tels que l'improvisation, soient préservés. Finalement, la diversité de cette musique doit être soulignée et être considérée comme une richesse, ce qui nécessitera l'élaboration d'une définition élargie de la musique arabe.

Schéhérazade Qassim Hassan

CHRONIQUE DU 9e BILAN DU FILM ETHNOGRAPHIQUE, PARIS, MARS 1990

A chaque retour du printemps, les ethnocinéphiles se retrouvent perchés sur les sièges inconfortables de la vétuste salle de cinéma du Musée de l'Homme où ils font l'expérience d'un matériel de projection fatigué et d'une ventilation inexistante.

Néanmoins, le programme et l'horaire sont toujours respectés, même si les discussions regroupées en fin de demi-journée font que le spectateur est obligé de s'appuyer quatre, cinq, voire six films sans interruption. L'attention, les yeux en prennent un sérieux coup, mais c'est apparemment la seule solution... Et l'atmosphère bon enfant qui règne compense ces inconvénients, entretenue qu'elle est par le gourou Jean (Rouch) et sa complice Germaine (Dieterlen), duo toujours aussi alerte, assisté par les efficaces organisatrices Françoise Foucault et Marine Falck.

Cette année, cinq films étaient inscrits sous la rubrique «La musique à l'image», label qui n'implique pas obligatoirement une approche strictement ethnomusicologique puisqu'il englobe des tentatives aussi bien esthétisantes qu'ethnologiques d'un fait musical, mais hélas rarement les deux à la fois.

Songs of Pasta'ay de Hu Tai-Li et Daw-Ming Lee (Taïwan), 1989, 16 mm, couleurs, 60'. Production: Institute of Ethnology, Academia Sinica. Version anglaise.

Il s'agit d'une fête de quatre jours se déroulant en 1986 dans l'ethnie minoritaire des Saisiyat, au cours de laquelle sont interprétés des répertoires de chants claniques dédiés aux plantes, notamment au sisal. Ces chants, dont le texte est récité dans une langue perdue, sont entonnés au cours de diverses étapes du rituel et lors des longues processions répétées autant de fois qu'il y a de clans représentés dans la fête. Le commentaire est riche, les explications

fouillées. Quant à l'image, elle ne se veut pas forcément soignée, et les plans généraux se succèdent, engendrant une certaine lassitude, accentuée par l'absence fréquente de synchronisation du son. L'argument des auteurs n'est pas seulement d'expliquer le déroulement de la fête, il est aussi de souligner les tensions que suscitent la folklorisation de ce rituel et l'introduction de musique populaire et de danses modernes, innovations voulues par les jeunes générations afin de favoriser le tourisme, et auxquelles s'oppose la résistance des anciens. Un document qui vient s'ajouter à la longue liste des manifestations sociales et culturelles minoritaires menacées par une modernité réductrice et triomphante.

Sacy Perere de Rolf Müller (Allemagne fédérale), 1984, 16 mm, noir/blanc, 60'. Production: Cine Forum, Berlin.

Ce reportage, tourné en un jour et demi, présente la répétition d'un groupe de musiciens brésiliens (Sacy Perere) émigrés à Paris. Il est fait d'une suite de plans-séquences, montés pêle-mêle, à travers lesquels s'élabore peu à peu une expression musicale originale qui puise ses racines dans la samba, dans la tradition musicale du *candomblè* et dans le jazz. On y découvre au hasard quelques séquences intéressantes de jeu instrumental de *sanza* africaine, d'arc musical *berimbau,* d'instruments de *bateria* brésilienne (*agogo*, *cavaquinho*, *tambor*), mais aussi des fragments décousus de discussions et d'interviews sur le style en création, puisqu'il s'agit plus de «rénovation d'une musique à partir d'une tradition que d'improvisation». On y apprend aussi que la musique de *candomblè* fait trop «*ijesha*» et qu'il faut plus de samba, car «la samba a permis un épanouissement commercial au Brésil».

A part l'intérêt des séquences instrumentales et de celles où les musiciens se répartissent instruments et parties rythmiques, ce document laisse une impression de bricolage inachevé et d'histoire sans queue ni tête due à un montage quasi inexistant, couronné par un interminable plan sur les toits de Belleville.

Une rencontre avec l'Inde de Dominique Dubosc (France), 1989, 16 mm, couleurs, 35'. Production: Kinofilm.

Ce film est censé nous présenter une confrontation entre les cultures musicales de l'Inde et de l'Occident et nous montrer la façon dont l'Inde s'ouvre aux Occidentaux. Un compositeur français retrouve le milieu familial indien dans lequel il a vécu quelques années auparavant, celui d'un joueur de *shahnāī* (hautbois), Jagan Nath. On assiste à diverses tentatives de formalisation de la musique indienne à travers la conceptualisation occidentale ainsi qu'à une scène de confrontation *shahnāī*-violon, malheureusement frustrante par sa brièveté. C'est aussi le cas d'une scène d'apprentissage de danse *kathak* par la compagne française du compositeur.

Le film se termine sur une discussion à propos des conceptions respectives du mariage en Inde et en Occident, sans beaucoup de rapport avec la musique. Un document qui ne laisse pas de souvenirs marquants, mais plutôt une impression de narcissisme et de déjà vu.

Musiques du Pakistan 1.: musique religieuse et soufi d'Yves Billon, 1989, 16 mm, couleurs, 52'. Production: La Sept/Les Films du Village.

Avec Billon, on entre dans le spectaculaire: tourné pour être diffusé à la télévision[1], ce premier volet d'un document sur les musiques religieuses du Pakistan est une suite d'images très belles et très fortes, faites de gros plan sur des musiciens et chanteurs et de scènes de rue, le tout assez habilement monté, avec un son de bonne qualité. Le problème que pose ce genre de films, c'est le contraste entre l'abondance des sujets choisis et la brièveté des informations qui apparaissent en sous-titres indiquant parfois le lieu, parfois le nom de l'instrument ou celui du musicien. Certes, il s'agit là d'un parti pris, et l'absence de commentaire *off* est heureuse dans la mesure où elle laisse place à la musique. Mais on sort de là sans aucune information sur le soufisme, sur les différentes confréries présentées, ni sur le rôle joué par la musique dans la ferveur religieuse. A l'occasion, des fragments de textes laissent entrevoir qu'il s'agit de louanges à Allah et à son Prophète, mais ils ne suffisent pas à expliquer les transes mystiques dans lesquelles sont plongés chanteurs, musiciens et danseurs.

Aucune indication n'est fournie au sujet des instruments joués, parfois très particuliers, comme le tisonnier dont s'accompagne un barde.

L'harmonie qui semble totale entre la musique de tradition indienne et l'Islam n'est ni commentée, ni expliquée. En somme, aucun élément n'évoque la spécificité de la culture musicale indo-pakistanaise par rapport aux traditions indienne et musulmane.

On voyage ainsi dans le Pendjab, de Lahore à Bhopalwala et à Kasur (lieux qui ne sont précisés qu'au générique final), et on voit se succéder pêle-mêle les musiciens de rue, les mosquées et autres lieux saints, et une exhibition spectaculaire de Nusrat Fateh Ali Khan sur lequel Billon s'arrête longuement tant l'homme, sa stature, sa voix et son entourage fascinent le public local, qui manifeste sa ferveur en arrosant l'orchestre de billets de banque!

A vouloir tout montrer en 52 minutes, il n'est évidemment pas possible d'expliquer davantage, sous peine de devoir intercaler d'innombrables textes et sous-titres. Conséquence: le (télé-)spectateur reste sur sa faim et s'insurge contre le caractère superficiel et réducteur donné par ce film à la richesse de ces musiques.

---

1 Ce film et le second volet, non projeté au Bilan, ont déjà été diffusé sur La Sept et FR3.

Le chant des harmoniques de Hugo Zemp (France), 1989, 16 mm, couleurs, 38'. Production: CNRS-Audiovisuel/Société française d'ethnomusicologie.

A l'inverse du procédé de Billon, Hugo Zemp et Tràn Quang Hai ont consacré un document-démonstration sur une technique vocale unique, le chant diphonique d'Asie Centrale.

Sur un ton léger, parfois facétieux, le film explique cette technique qui recourt à l'utilisation optimale de la cavité buccale et nasale comme résonateur des harmoniques engendrées par une voix nasillarde: un deuxième son vient se superposer à celui qui émane de la vibration des cordes vocales. Ce procédé est illustré par des chanteurs mongols de passage à Paris, puis à l'aide de séquences filmées pendant les cours de chant diphonique donnés par Hai à ses élèves français. Une vision morphologique du phénomène est ensuite présentée par des documents tournés en laboratoire montrant, grâce à des appareils de radiologie, la position de la langue et des différents conduits et cavités phonatoires pendant l'exécution du chant. L'analyse des fréquences des fondamentales et des harmoniques au moyen d'images spectrographiques permet ensuite d'illustrer le phénomène sous l'angle purement acoustique. Ici, l'image cathodique devient belle à force d'être abstraite.

Il s'agit donc d'une démonstration, dont le style agréable n'enlève rien à son caractère scientifique. On reconnaît ici le ton de Hugo Zemp déjà présent dans le deuxième volet de sa tétralogie sur le yodel: *Voix de tête, voix de poitrine.*

Non prévu au programme: ***10 minutes for John Lennon*** de Raymond Depardon (France), 1980, 16 mm, couleurs, 10'.

Raymond Depardon étonne une fois de plus: il est toujours là aux bons moments. Ce reporter-cinéaste sait faire parler les images par elles-mêmes. Tourné peu après l'assassinat de John Lennon, ce film nous fait partager, en plein Central Park de New York, le silence d'une immense foule réunie pour rendre hommage au musicien disparu et pour manifester ainsi sa solidarité et son indignation.

Depardon s'est placé au centre d'un petit cercle perdu au milieu de la foule. La caméra fait lentement le tour de ce microcosme en sens contraire des aiguilles d'une montre, tandis qu'un rayon de soleil éclaire brièvement les visages. Ceux-ci expriment la gravité, la tristesse, mais aussi la sérénité, la ferveur, parfois l'indifférence. Du rasta au yuppy, toutes les attitudes, tous les âges sont représentés. Le silence est rompu par un froissement de papier, puis progressivement par celui d'un hélicoptère qui semble peu à peu devenir le symbole de ce que cette foule réunie rejette: la police, l'armée, l'emprise de la couverture télévisuelle. Le plan-séquence s'achève sur les expressions épanouies lorsque retentit «Imagine», bientôt recouvert par les applaudissements de tous les admirateurs de John Lennon.

François Borel

AUTEURS

Monique BRANDILY est ethnomusicologue, membre de l'UPR 165 du CNRS (Paris) «Études d'ethnomusicologie», dont le siège est au Musée de l'Homme. Chargée de cours à l'Université de Paris X-Nanterre et à l'Université de Haute Bretagne-Rennes II, elle prépare un ouvrage de synthèse sur la société du Tibesti appréhendée à travers les manifestations sonores et les conduites qui leur sont liées. Après des études de droit, de musique et d'ethnologie, elle a soutenu une thèse d'ethnomusicologie: *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti* (Tchad), puis a publié différents travaux (disques et articles) relatifs aux musiques du Tchad et de Libye et à l'ethnomusicologie générale. A la demande des autorités du Tchad, elle a effectué plusieurs missions d'expert concernant les musiques traditionnelles de ce pays et leur archivage.

Jacques CHEYRONNAUD, après ses études de théologie et de musicologie, s'est spécialisé en ethnomusicologie du domaine français. Docteur en ethnologie de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), chargé de recherche au CNRS, il est actuellement chef du service Phonothèque du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) et responsable du Département de la musique (ancien Département d'ethnomusicologie), unité de service commune au MNATP et au Centre d'Ethnologie française (Unité mixte du CNRS). Il enseigne à l'EHESS, dans le cadre DEA de la Formation à la Recherche en Anthropologie sociale et Ethnologie (Séminaire d'ethnomusicologie-Ethnologie de la musique).

Alain DESJACQUES a étudié le mongol à l'Institut national des Langues et Civilisations Orientales et l'ethnomusicologie au Centre d'Études de Musiques Orientales, à Paris. Durant deux longs séjours en République populaire de Mongolie, il a suivi des cours de langue et de calligraphie mongole à l'Universi-

té d'Oulan Bator, tout en apprenant la vièle *morin-xuur* et la flûte traversière *limbe* au Conservatoire de la capitale. Après une mission de musicologie franco-mongole réalisée dans la région de l'Altaï, chez les minorités Urjanxaj, Zaxčin et Kazax, il s'est initié au chant épique auprès du barde Sesser. Une bonne partie des documents sonores recueillis furent l'objet de deux publications discographiques, tandis que ses recherches et ses écrits portent plus particulièrement sur l'art vocal des Mongols. Il est actuellement chargé de cours d'ethnomusicologie et de mongol à l'Université de Lille 3. Il rédige sa thèse sur «Le chant mongol».

Jean DURING, né en 1947, est docteur ès-Lettres et chercheur au CNRS. Il est l'auteur de nombreuses publications sur la musique orientale. Après une formation en musique occidentale et en philosophie, il a abordé la culture iranienne. Au cours d'un séjour de neuf ans en Iran (1972-1981), il a appris la musique persane en fréquentant les grands maîtres de la tradition. Ses recherches couvrent des aspects très divers, aussi bien historiques que purement musicologiques (*La musique iranienne, tradition et évolution*, Paris, 1984), mais il s'est particulièrement attaché à éclairer les relations entre la musique, la pensée traditionnelle et le sacré (*Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Paris, 1989; *Musique et extase, l'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris, 1988). Ses recherches l'ont poussé également vers l'Asie Centrale et l'Azerbaïjan (*La musique traditionnelle de l'Azerbāyjan et la science des muqāms*, Baden-Baden, 1988).

Ahmed Kudsi ERGUNER, musicien turc (joueur de flûte en roseau *ney*), a été formé à la musique par son père Ulvi Erguner. Après avoir travaillé à la Radio nationale d'Istanbul, il a participé à plusieurs tournées en Europe et aux États-Unis, en concert et avec la cérémonie des Derviches Tourneurs. En 1973, il s'établit à Paris où il poursuit des études d'architecture; il obtient son diplôme DESA en 1980. Parallèlement, il effectue plusieurs missions de recherche musicale en Turquie sous l'égide de l'UNESCO. Les enregistrements effectués pendant ces missions ont donné lieu à l'édition de disques dans les collections Ocora-Radio-France, UNESCO, Ethnic Sound Series (Victor-Japon) et AIMP (Musée d'ethnographie de Genève). En tant que musicien, il a participé à de multiples concerts, festivals, disques et émissions de radio. Il a également contribué à la musique du *Mahabharata* de Peter Brook et composé la musique de plusieurs films et pièces de théâtre. Il prépare actuellement un doctorat d'État en musicologie à l'Université de Paris X-Nanterre sur les *makam* turcs.

Keith HOWARD est titulaire d'un doctorat en anthropologie sociale (ethnomusicologie) de la Queen's University de Belfast (1986). Il travaille actuellement à l'Université de Durham sur un projet consacré à la sauvegarde culturelle en Extrême-Orient, financé par le Leverhulme Trust. Auteur de deux livres: *Korean Musical Instruments: A Practical Guide* (1988) et *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society* (1989) et de divers articles, il est aussi co-auteur d'un ouvrage sur la perception du risque.

Bernard LORTAT-JACOB est chargé de recherche au CNRS (UPR 165, Musée de l'Homme, Paris). Il anime depuis une quinzaine d'années le Séminaire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il est président de la Société française d'ethnomusicologie depuis 1985 et Chargé des études doctorales à l'Université de Paris X-Nanterre. Spécialiste du domaine méditerranéen: Maroc, domaine berbère (1969-1978), Sardaigne (depuis 1978), aire balkanique (depuis 1981), il a publié de nombreux ouvrages (livres, articles et disques). En 1987, il a soutenu une thèse d'État à l'Université de Paris X-Nanterre, préparée sous la direction de Gilbert Rouget (*Jeu musical, jeu social, une approche ethnomusicologique de l'aire méditerranéenne*) et a édité récemment un ouvrage consacré à *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.*

Marianne MESNIL est titulaire depuis 1983 de la chaire d'ethnologie européenne à l'Université libre de Bruxelles et responsable du Groupe de recherche en ethnologie européenne à l'Institut de sociologie de cette même université. Elle assure également la publication d'une série « Ethnologies d'Europe » dans la collection « Correspondances » de la revue *Civilisations.* Spécialisée dans les questions d'ethnologie des Balkans, elle a effectué de nombreuses missions de recherche, notamment en Roumanie. On lui doit une série de publications qui portent sur l'ethnologie européenne, sa littérature orale, ses traditions liées au cycle de la vie (représentations traditionnelles liées à la naissance et à la mort) et au calendrier (Cycle des Douze Jours, vampirisme et maladies saisonnières, rites et croyances du renouveau végétal). Elle travaille actuellement à la réalisation d'une recherche comparative et pluridisciplinaire sur la « Culture du pain » en Europe.

Richard MOYLE est maître de conférences en ethnomusicologie à l'Université d'Auckland, Nouvelle-Zélande. Pendant huit ans, il a entrepris des recherches ethnomusicologiques sur le terrain en Océanie, notamment dans les îles Samoa, Tonga, Cook, à Niue et à Lau, ainsi que dans trois zones de l'Australie centrale. Ses publications comprennent huit ouvrages sur la musique de ces régions. Il est l'éditeur du *Journal of the Polynesian Society.*

Michael OPPITZ a étudié l'ethnologie, la sociologie et la sinologie à Berkeley, Bonn et Cologne; il vit actuellement à Berlin. Il est l'auteur d'un livre sur l'histoire clanique des Sherpa (1968) et d'une étude sur l'anthropologie structurale et ses antécédents (1974). Depuis 1976 il se consacre à l'ethnographie des Magar du Népal occidental, auxquels il a déjà consacré trois ouvrages dont le plus récent (*Onkels Tochter, keine sonst*, 1989) examine le rapport entre le mode d'alliance et la pensée symbolique. Il est également l'auteur du film *Schamanen im Blinden Land.* Le texte figurant dans le présent volume est la version abrégée d'un essai plus long qui paraîtra sous le titre: *Das Leben einer himalayischen Trommel.*

Sabine TREBINJAC, sinologue et ethnomusicologue, est diplômée de chinois de l'Institut des Langues et Civilisations orientales de Paris (1983) et d'histoire chinoise ancienne de l'Université de Pékin (1985). Elle a suivi un enseigne-

ment théorique et pratique au Conservatoire de Pékin, avant d'effectuer un séjour d'une année sur le terrain au Turkestan chinois (Kashgar) en 1988-89. Elle termine actuellement une thèse de doctorat à l'Université de Paris X-Nanterre sur la musique ouïgour et sur l'aspect socio-politique des manipulations musicales inhérentes à la pratique des collectes de musique ethnique dans la Chine ancienne (IIe siècle avant J.-C.) et dans la Chine contemporaine. Elle a aussi traduit et annoté le classique confucéen *Notes sur la Musique* (en cours de publication à la Société d'ethnologie).

Vincent ZANETTI est né en 1965 en Valais (Suisse). Il a étudié l'histoire et la philosophie à l'Université de Genève. Initié aux percussions d'Afrique de l'Ouest par le musicien-danseur Paco Yé du Burkina Faso, il poursuit depuis son apprentissage auprès de maîtres reconnus, en Afrique et en Europe. Il enseigne les percussions mandingues aux Ateliers d'ethnomusicologie de Genève et se produit régulièrement avec des musiciens et des danseurs africains. Adopté par la chanteuse malinké Kumba Kouyaté, il a été rattaché au clan mandingue des Diarra.

APPEL POUR LA CRÉATION D'UN FONDS EN MÉMOIRE DE JOHN BLACKING

La Queen's University de Belfast lance un appel en vue de constituer un fonds de bourse à la mémoire du professeur John Blacking, anthropologue et ethnomusicologue de renommée internationale, décédé en janvier de cette année à l'âge de 62 ans.

Après des études à Cambridge, puis une carrière à l'Université de Witwatersrand en Afrique du Sud, John Blacking fut, en 1970, le premier titulaire de la chaire d'anthropologie sociale de la Queen's University. Sous son égide, le Département d'anthropologie sociale est devenu l'un des centres les plus réputés du genre dans le monde entier. Sa contribution remarquable à la discipline a été confirmée par de nombreux honneurs et prix académiques.

Depuis sa nomination jusqu'à sa mort, il a accueilli une centaine d'étudiants d'outre-mer venant de vingt-huit pays, désireux de bénéficier de son enseignement en ethnomusicologie et en anthropologie. Par de nouvelles nominations, le Département souhaite maintenant continuer et développer le style d'ethnomusicologie qu'il introduit à la Queen's University.

La bourse permettra à un étudiant de troisième cycle, méritant, qualifié et originaire d'outre-mer, de venir à Belfast pour entreprendre des études en vue de l'obtention d'un diplôme, d'une maîtrise ou d'un doctorat.

Les dons peuvent être faits sous forme, soit d'un paiement unique, soit d'un engagement en vue d'une souscription annuelle portant sur une période déterminée. Les chèques devront porter la mention «*QUB John Blacking Memorial*» et être envoyés à:

The Secretary
John Blacking Memorial
Department of Social Anthropology
The Queen's University of Belfast
Belfast BT7 1NN
Royaume-Uni

Pour plus d'informations, veuillez vous adresser à:

Prof. Reginald Byron, tél. (0232) 245133, interne 3700/1
Mlle Anne Langford, tél. (0232) 245133, interne 3094.

Vous entendez...

**" MUSIQUES TRADITIONNELLES,
WORLD MUSIC,
FOLK,
ETHNIC,
FOLKLORE,
SONO MONDIALE,
TRAD',
ETHNO BEAT,
ROOTS MUSIC
MUSIQUES ETHNIQUES..."**

TRAD MAGAZINE

en parle...

Dans **TRAD'Magazine**, vous trouverez des articles de fond, d'humeur, des reportages, des interviews, des critiques d'ouvrages, de disques, des partitions, la vie des groupes, les calendriers des festivals, concerts et stages et une mine d'informations diverses.

Toutes les rubriques sont traitées par des passionnés, des journalistes, des musiciens et nombre de personnes intervenant dans ce genre qui ne demande qu'à se définir !

TRAD'Magazine

(bimestriel, 68 pages, couverture quadri, format 21x29)
Uniquement par abonnement, 150F/an
TRAD'Magazine - BP 27 - 62350 Saint Venant - Tél : 21 02 52 52

ARCHIVES INTERNATIONALES DE MUSIQUE POPULAIRE (A.I.M.P.)

Musée d'ethnographie – Genève

65-67, boulevard Carl-Vogt – CH-1205 Genève
Fondateur: Constantin Brăiloiu
Secrétaire général: Laurent Aubert

Les A.I.M.P. ont été fondées par Constantin Brăiloiu en 1944 dans le cadre du Musée d'ethnographie de Genève. Elles se consacrent à la collecte, à l'archivage et à la diffusion de documents sonores à caractère ethnomusicologique. Depuis 1984, elles publient des disques de musiques traditionnelles, microsillons, puis compacts, en collaboration avec deux maisons d'édition: la firme suisse VDE-GALLO, et la Collection OCORA/Radio France.

AIMP I-VI 6 LP VDE 425-430	**COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE ENREGISTRÉE** établie par Constantin Brăiloiu Afrique – Asie & Esquimaux – Europe 1-2-3-4
AIMP VII-VIII 2 LP VDE 477-478	**MUSIQUE POPULAIRE SUISSE** **Collection Constantin Brăiloiu**
AIMP IX-XI 3 CD CDE 587-589	**ROUMANIE – Musique de villages** Olténie – Moldavie – Transylvanie
AIMP XII 1 CD VDE 552	**GRÈCE – Chansons et danses populaires** Collection Samuel Baud-Bovy
AIMP XIII 1 CD VDE 553	**NÉPAL** **Musique de fête chez les Newar**
AIMP XIV-XV 2 CD VDE 554-555	**BRÉSIL CENTRAL** **Chants et danses des Indiens Kaiapó**
AIMP XVI 1 CD VDE 586	**TURQUIE – L'art du tanbur ottoman** Abdi Coşkun – Fahreddin Çimenli
AIMP XVII 1 CD VDE 587	**TURQUIE** **Cérémonie des derviches Kadiri**
AIMP XVIII 1 CD VDE 612	**BÉNIN** **Rythmes et chants pour les vodun**
AIMP XIX 1 CD VDE 613	**AZERBAIDJAN – Musique et chants des āshiq** Ashiq Hasan – Emran Heydari – Alim Qâsimov
AIMP XX 1 CD VDE 618	**INDE CENTRALE** **Traditions musicales des Gond**
AIMP/OCORA 1 CD C 559035	**MAROC – Musique classique andalouse de Fès** Ustad Massano Tazi
AIMP/OCORA 1 CD C 559036	**ROUMANIE – Musique des Tsiganes de Valachie** Les lăutari de Clejani
AIMP/OCORA 2 CD C 559092-93	**TURKESTAN CHINOIS / XINJIANG** **Musiques ouïgoures**

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE MÉDECINE ET HYGIÈNE
A GENÈVE (SUISSE)
SEPTEMBRE 1990

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:

N° 1/1988 **Dossier: De bouche à oreille**
Articles de: Jean-Paul Auboux, John Baily, Samuel Baud-Bovy, Pietro Bianchi, François Borel, Monique Brandily, Veronica Doubleday, Jean During, Georges Goormaghtigh, Marc Loopuyt, Speranţa Rădulescu, Pierre Sallée, Huib Schippers, Tokumaru Yoshihiko, Trán Quang Hai, Gustaaf Verswijver, Jacques Viret.

N° 2/1989 **Dossier: Instrumental**
Articles de: Desidério Aytai, Brigitte Bachmann-Geiser, Annie Bélis, François Borel, Luc Breton, Anne Caufriez, Nur Derviş, Geneviève Dournon, Luis Fernandez, Jos Gansemans, Mireille Helffer, Georges Lindenmeyer, Don Niles, François Picard, Lucie Rault-Leyrat, Bell Yung.

Prochains numéros:

N° 4/1991 **Dossier: Voix**

N° 5/1992 **Dossier: Musiques rituelles**

Les auteurs intéressés sont invités à soumettre leurs articles et comptes rendus (livres, disques, films, congrès, etc.) à la rédaction:

Adresse: Cahiers de musiques traditionnelles
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25

Un abonnement aux Cahiers de Musiques Traditionnelles peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456
CH-1211 Genève 4

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un cahier par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peut varier. En vous inscrivant au «Service des suites», vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Aujourd'hui plus que jamais, l'intensification des échanges culturels donne accès aux musiques traditionnelles du monde entier. Le disque, le film, le concert et le livre permettent d'apprécier les expressions musicales des civilisations les plus diverses et les plus méconnues.

Désireux d'approfondir l'approche de ces différences, les *Cahiers de musiques traditionnelles* offrent à leurs lecteurs une tribune ethnomusicologique francophone annuelle dont chaque numéro est centré sur un dossier qui réunit des auteurs d'horizons différents et qui est complété par des rubriques d'intérêt général, entretiens et comptes rendus.

Selon une croyance quasi universelle, certaines musiques sont investies de pouvoirs, d'où leur efficacité dans des rites permettant à l'individu ou à la collectivité de communiquer avec le monde invisible. D'autres musiques sont porteuses de messages subliminaux et d'effets, dans la mesure où leurs formes sont adaptées à leur finalité. Ainsi, l'usage de la musique à des fins politiques est fréquent, en tant que signe du pouvoir ou que véhicule de sa propagation. Cette relation peut d'ailleurs revêtir une autre dimension: celle de l'influence du politique sur le musical.

Pouvoirs *de* la musique, pouvoirs *par* la musique, pouvoirs *sur* la musique: tels sont les axes d'une relation toujours complexe et ambiguë que les contributions à ce *Cahier* se proposent d'aborder.

Code interne 65 400 66
ISBN 2-8257-0423-7